HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL

WALTER ZANINI
Coordenação e direção editorial

CACILDA TEIXEIRA DA COSTA
Pesquisa, assistência editorial e coordenação técnica

MARÍLIA SABOYA DE ALBUQUERQUE
Pesquisa e assistência editorial

B.P.P.

ZANINI, Walter, org. *História geral da arte no Brasil.* São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2v., il.

Conteúdo: v.1 - A arte no período pré-colonial. Arte índia. Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó. Séc. XVII e o Brasil holandês. Os pintores de Nassau. Séc. XIX. Transição e início do séc. XX. Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo. v.2. - Arte contemporânea. Arquitetura contemporânea. Fotografia. Desenho industrial. Comunicação visual. Arte afro-brasileira. Artesanato. Arte educação.

1. Arte - História - Brasil. I. Título.

CDD 709.81
CDU 7(091)(81)

HISTÓRIA GERAL DA ARTE NO BRASIL

VOL. I

INSTITUTO WALTHER MOREIRA SALLES
FUNDAÇÃO DJALMA GUIMARÃES

São Paulo 1983 BRASIL

AUTORES

ALEXANDRE WOLLNER
Programador visual pela Escola Superior da Forma, Ulm.

ANA MAE TAVARES BASTOS BARBOSA
Doutora em educação humanística pela Boston University.

BENEDITO LIMA DE TOLEDO
Doutor em história da arquitetura e estética do projeto pela USP.

BORIS KOSSOY
Doutor em ciência, história, iconografia pela Escola Pós-graduada de Ciências Sociais da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo.

CARLOS ALBERTO CERQUEIRA LEMOS
Doutor em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

DARCY RIBEIRO
Professor de antropologia da Universidade do Brasil.

FLÁVIO L. MOTTA
Professor titular de história da arte e estética da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

JOSÉ LIBERAL DE CASTRO
Professor livre docente da Universidade Federal do Ceará.

JOSÉ LUÍS MOTA MENEZES
Livre docente em arquitetura pela Universidade Federal de Pernambuco

JOSÉ ROBERTO TEIXEIRA LEITE
Docente em história da arte na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ.

JULIO ROBERTO KATINSKY
Doutor em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

MARIANO CARNEIRO DA CUNHA (†)
Doutor em história da religião mesopotâmica pela Escola de Altos Estudos da Universidade de Paris.

MÁRIO BARATA
Professor titular de história da arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro

ULPIANO BEZERRA DE MENESES
Livre docente de arqueologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

VICENTE SALLES
Professor de ciências sociais na Faculdade do Instituto Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

WALTER ZANINI
Professor titular de história da arte da Escola de Comunicações e Artes da USP.

AGRADECIMENTOS

Edições de Arte do Instituto Walther Moreira Salles expressa seus melhores agradecimentos às seguintes entidades e pessoas:

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Coleção do Palácio do Governo de Campos do Jordão, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Instituto de Pré-História da USP, Museu Artur Ramos da Universidade do Ceará, Museu Chácara do Céu da Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya, Museu D. João VI da Escola de Belas-Artes da UFRJ, Museu da Inconfidência, Museu da Marinha, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, Museu de Arte Brasileira da FAAP, Museu de Arte Contemporânea da USP, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu do Instituto Nina Rodrigues, Museu do Louvre, Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, Museu Horta, Museu Imperial de Petrópolis, Museu Lasar Segall, Museu Nacional, Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Museu Nacional de Belas-Artes, Museu Nacional da Dinamarca, Museu Nacional de Etnologia de Munique, Museu Paraense Emílio Goeldi, Museu Paulista da USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Gilberto Chateaubriand, Jacques Van de Beuque e demais colecionadores que autorizaram a reprodução de obras de seus acervos.

À Editora Abril, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Fundação Nacional de Arte, Fundação Nacional de Material Escolar, Fundação Padre Anchieta, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Museu de Arte Contemporânea da USP e Projeto Portinari, que permitiram a utilização de fotos pertencentes a seus arquivos, fica o reconhecimento pelo apoio assim como aos Arquivos Históricos Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo pela particular atenção.

Estende sua gratidão aos artistas que colaboraram, por múltiplas formas, na elaboração do livro.

Também aos pesquisadores: Annateresa Fabris, Berta Glazer Ribeiro, Cassio Barsante, Carlos Scarinci, Gabriela Wilder, Maria Olímpia Vassão e Marta Rossetti Batista que trouxeram sua contribuição para o desenvolvimento da obra.

Agradecimentos às pessoas que colaboraram no levantamento de material e fornecimento de informações através de entrevistas:

Antônia Rizzardi e Ernestina Cintra, dos Arquivos Históricos Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, Azael Leme Camargo e Tânia Nori Morelo, da mesma fundação, Daisy Peccinini, do Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da FAAP, Edson Maia, dos Arquivos do SPHAN, Edson Motta (†), Janette Alves da Costa, Pedro Caldas Xexéo e Luís Raphael Vieira Souto, do MNB-A, Elena Landron de Guevara, do Museu Lasar Segall, Geraldo Pitaguary, do Museu Nacional, Harumi Yamagishi, Hisako Toda (†) e Elvira Vernaschi, do MAC/USP, Kabengele Munanga e Maria Isabel A. Fleming do MAE/USP, Lenira Melo de Carvalho, Maria Beatriz von R. de Almeida, Maria Yolanda Brando e Vânia Assumpção Andrada e Silva do Centro Cultural São Paulo Divisão de Bibliotecas de Artes, Lubélia Brandão da Associação dos Artistas Brasileiros, Maria Itália Causin, da Biblioteca do IEB/USP, Suzana Quirino dos Santos Alessio, da Biblioteca da FAU/USP, Aloísio Magalhães (†), Antônio Bento, Artur Eduardo Benevides, Augusto Carlos da Silva Telles, Beatriz Gois Dantas, Celia Barsalo, Celso Kelly (†), Fatima Bercht, Gilberto Ferrez, Gilberto Trompowsky, Jean Soublin, Jayme de Barros, Neusa Boari Zanini, Joaquim Inojosa, Lívio Xavier, Maria de Lourdes Sobral, Roberto Teixeira da Costa, Otacílio Collares, Paolo Ricci, Plínio Doyle, Rui Moreira Leite e Veríssimo de Melo.

O reconhecimento a José Alberto de Camargo, Roberto Bornhausen, Antônio Fernando de Franceschi, Gabriel Jorge Ferreira e Antônio Siviero.
Igualmente à Fundação Djalma Guimarães da Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, ao departamento de criação editorial e setor de remessas financeiras do Unibanco e aos funcionários do Instituto João Moreira Salles, os quais deram assistência e muito contribuiram para resolver os problemas surgidos durante os anos de preparação deste livro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARAN

APRESENTAÇÃO

O Instituto Walther Moreira Salles apresenta sua primeira contribuição, dando seqüência a um trabalho de divulgação cultural iniciado há alguns anos pela Fundação João Moreira Salles, através de livros de arte. É ainda esta publicação uma das preocupações fundamentais da nova instituição, cujo programa não se limita à atividade editorial, estendendo-se a outras iniciativas com a determinação de procurar realizar obra duradoura ao serviço da cultura, em suas várias modalidades, dirigindo-a à sociedade brasileira como um todo, mas em particular aos estudantes e professores das nossas universidades.

Esperamos que esta História geral da arte no Brasil possa preencher um hiato, num meio onde não são abundantes e eficientes os instrumentos de trabalho intelectual. É uma obra que extrapola o campo didático, mas que constitui um precioso acervo de informações e fonte de estudo para todos os interessados, quer na sua iniciação de educação pela arte, quer para mestres e pós-graduados em setores específicos do conhecimento.

Seria de alto sentido social que esta promoção se ampliasse e diversificasse em outras disciplinas do conhecimento e o seu exemplo ficasse como semente multiplicadora para que surgissem outras obras do mesmo padrão e qualidade, até melhores e mais completas, vindo ao encontro dos anseios de um largo segmento da nossa sociedade, sobretudo dos jovens.

Em nosso país, há um compromisso que está sendo adiado para com os problemas da educação. Um dos objetivos, senão a razão fundamental que motivou a existência do nosso Instituto, será precisamente este: desejamos fazer a nossa parte no sentido de contribuir para a formação profissional da nossa juventude numa tarefa que exige um esforço grande de toda a coletividade e que não poderá jamais ser atribuição exclusiva de governos, empresas e associações de classes, por mais bem intencionadas e eficientes, por maiores que sejam os recursos aplicados, com rigor e seriedade.

O problema é bem mais complexo do que possa parecer à primeira vista num país de crescimento assimétrico e população mal distribuída com predomínio maciço de jovens na faixa dos vinte anos, que necessitam de mais apoio e atenção, de maior compreensão e assistência, de novas e estimulantes oportunidades, não apenas no que concerne ao trabalho e à aquisição da cultura, como no lazer e nos esportes, para que se tornem cidadãos de uma nação solidamente alicerçada na paz social e na liberdade, construtores de um povo solidário.

A arte é um dos mais seguros elementos de avaliação do vigor de uma nação, em plenitude e profundidade. Daí a idéia deste livro, que contou com a colaboração de dezesseis renomados especialistas, sob a direção geral de Walter Zanini, professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e a cooperação de Cacilda Teixeira da Costa, licenciada em artes pela Fundação Armando Álvares Penteado, como pesquisadora, como assistente de coordenação e nos trabalhos relativos à elaboração editorial.

Em suma, a publicação deste livro é o resultado de esforço de conjunto. Após cinco anos de trabalho, em que se empenharam tantos professores, intelectuais e designers, cabe ao Instituto Walther Moreira Salles louvar e agradecer aos autores deste documento que é a História geral da arte no Brasil.

Walther Moreira Salles

VOL. I

1 A arte no período pré-colonial
Ulpiano Bezerra de Meneses

2 Arte índia
Darcy Ribeiro

3 Do séc. XVI ao início do séc. XIX: maneirismo, barroco e rococó
Benedito Lima de Toledo

4 O séc. XVII e o Brasil holandês
José Luís Mota Menezes

5 Os pintores de Nassau
José Roberto Teixeira Leite

6 Séc. XIX. Transição e início do séc. XX
Mário Barata

7 Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo
Flávio L. Motta

VOL. II

8 **Arte contemporânea**
Walter Zanini

9 **Arquitetura contemporânea**
Carlos A. C. Lemos

10 **Fotografia**
Boris Kossoy

11 **Desenho industrial**
Júlio Roberto Katinsky

12 **Comunicação visual**
Alexandre Wollner

13 **Arte afro-brasileira**
Mariano Carneiro da Cunha

14 **Artesanato**
Vicente Salles

15 **Arte educação**
Ana Mae Tavares Bastos Barbosa

SUMÁRIO

PREFÁCIO 14
Walter Zanini

1 A ARTE NO PERÍODO PRÉ-COLONIAL 19
Ulpiano Bezerra de Meneses

1.1 Introdução 21
1.2 Os problemas de documentação arqueológica 22
1.3 A cerâmica 23
1.4 Artefatos líticos 25
1.5 Arte rupestre 28
1.6 As formas da representação 32

Anexo 1. A ocupação do território brasileiro 34
Anexo 2. Arqueologia amazônica 35
Anexo 3. Os tupiguarani 40

Notas 43
Bibliografia 44

2 ARTE ÍNDIA 47
Darcy Ribeiro

2.1 Introdução 49
2.2 Os índios e nós 52
2.3 Gêneros artísticos 55
Arte lítica 58
Trançados e tecidos 59
Cerâmica 60

Música 63
Literatura 64

2.4 Campos de criatividade 66
Artes do corpo 67
Pintura 67
Adornos e conformações 72
Arranjos de decoro 75
Arte plumária 76
Máscaras 78
Artes da festa 80
As grandes malocas 82
2.5 Nós e os índios 85

Bibliografia 87

3 DO SÉC. XVI AO INÍCIO DO SÉC. XIX: MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ — 89
Benedito Lima de Toledo

3.1 Introdução 91
3.2 Teorias do Barroco 94
3.3 Periodização 97
3.4 A civilização barroca 98
3.5 Antecedentes portugueses 103
A civilização de granito e a civilização da terra 109
Arquitetura moçárabe 112
3.6 Morfologia das cidades 114
3.7 Antecedentes da arquitetura dos jesuítas no Brasil 118
Arquitetura jesuítica, as primeiras construções 124
A diversificação da obra jesuítica 126
O irmão Francisco Dias, arquiteto 131
As igrejas monumentais 133
O interior das igrejas 135

Anexo. O episódio das missões jesuíticas 139

3.8 Arquitetura franciscana 140
3.9 Arquitetura beneditina 156
3.10 A talha: antecedentes populares 164
A influência dos tratadistas 167
A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofício 168
Os irmãos e os ofícios 171
Morfologia do retábulo 174
A coluna salomônica 176
O estilo nacional 177
Os retábulos joaninos 182
O retábulo joanino no Brasil. O estilo Brito. 188
Evolução formal do retábulo 200
3.11 Antônio Francisco Lisboa, arquiteto 210
3.12 Rococó em Minas 219
3.13 Congonhas do Campo 230
3.14 Mestre Valentim, o escultor do Rio de Janeiro 247
3.15 Arquitetura de mineração em Goiás 248
3.16 Arquitetura civil 255
3.17 A obra dos arquitetos oficiais 267
3.18 Pintura 279
3.19 Os dois principais ceramistas 291
3.20 Conclusões 293

Notas* 294
Bibliografia 296

APÊNDICE: Aspectos da arquitetura no nordeste do país 299
José Liberal de Castro

DAHI

* Notas e bibliografia por Suzana Quirino dos Santos Aléssio
Traduções por Maria de Lourdes Magalhães Fardão

4 O SÉCULO XVII E O BRASIL HOLANDÊS 321
José Luís Mota Menezes

4.1 Introdução 323
4.2 A conquista do Nordeste 324
4.3 A arquitetura e o urbanismo 325
4.4 A Cidade Maurícia e a Nova Maurícia 338

Notas 344
Bibliografia 345

5 OS PINTORES DE NASSAU 347
José Roberto Teixeira Leite

5.1 Introdução 349
5.2 Frans Post 351
A obra 352
Rerum per Octennium in Brasilia 356
5.3 Albert Eckhout 358
As tinturas das Índias 361
Eckhout e Jasper Becx 366
5.4 Zacharias Wagener 366
5.5 Georg Marcgraf 369
Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae 371
5.6 Outros pintores de Nassau 372

Notas 374
Bibliografia 375

6 SÉCULO XIX. TRANSIÇÃO E INÍCIO DO SÉCULO XX. 377
Mário Barata

A arte no século XIX: do Neoclassicismo e Romantismo até o ecletismo 379
6.1 Infiltração do Neoclassicismo 381
6.2 Significação da Missão Francesa de 1816 383
6.3 Posição da arte e da ação de Debret 388
6.4 Arquitetura neoclássica 391
6.5 Da pintura neoclássica à de influxos românticos limitados 403
6.6 Da escultura à litografia: exemplos de formas e funções na arte do Oitocentos 409
6.7 Pintura de paisagem e arte dos jardins: a presença dos itinerantes 413
6.8 O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira 420
6.9 O ecletismo do final do século XIX 425

Transição do século XIX para o XX 430
6.10 Arquitetura durante a expansão do ecletismo 432
6.11 Reformas urbanas 440
6.12 Pintura e escultura: posições do academismo e tentativas do Simbolismo 443
6.13 Eliseu Visconti e tentativas renovadoras 444
6.14 Importância da caricatura 447
6.15 Contribuições de europeus 448
6.16 Art-Deco 449
Notas 450
Bibliografia 451

7 ART-NOUVEAU, MODERNISMO, ECLETISMO E INDUSTRIALISMO 453
Flávio L. Motta

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

PRINCIPAIS ABREVIATURAS

BN	Biblioteca Nacional
FAAP	Fundação Armando Álvares Penteado
FENAME	Fundação Nacional do Material Escolar
FUNARTE	Fundação Nacional de Arte
IEB	Instituto de Estudos Brasileiros da USP
MAB/FAAP	Museu de Arte Brasileira da FAAP
MAC/USP	Museu de Arte Contemporânea da USP
MAE/USP	Museu de Arqueologia e Etnologia da USP
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MEC	Ministério da Educação e Cultura
MN	Museu Nacional
MNB-A	Museu Nacional de Belas-Artes
SPHAN	Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
USP	Universidade de São Paulo

As dimensões das obras estão expressas em centímetros, obedecendo à seguinte ordem: altura x largura. No caso das peças tridimensionais aparece também a profundidade. Ao ser mencionada uma só medida, esta refere-se à altura.

PREFÁCIO

Este livro tem por objetivo contribuir para o conhecimento ordenado da história da arte no Brasil. Uma perspectiva foi traçada da cultura plástica aqui desenvolvida a partir do período que antecede a chegada do europeu. A arte, uma das formas que melhor tem definido o caráter das civilizações, síntese de expressão e comunicação, revela-se no Brasil por múltiplos aspectos, desde os que pertencem profundamente ao quadro da cultura ocidental até aqueles em que se manifesta o espírito indígena ou em que ocorre o sincretismo afro-brasileiro, e é esta complexidade que o estudo procura abranger em suas linhas mais gerais.

Assenta-se o plano da obra na divisão da tarefa entre dezesseis especialistas. Diante dos fins visados e da consideração do elenco de estudiosos existente no país, a coordenadoria decidiu-se por autores nem sempre pertencentes à área de história da arte.

Tendo exigido quase cinco anos de assídua aplicação, o livro surgiu da motivação de atender a uma audiência que se alargou e que não dispõe senão de limitados ensaios de história geral da arte no Brasil. Importava conduzir o trabalho com método que permitisse levar sempre em conta o fenômeno artístico no conjunto de causas que o geram na sociedade e não descurando dos problemas no estado atual de seu desenvolvimento.

A consecução do projeto, entretanto, como se esperava, não se deu sem que se evidenciasse uma série de dificuldades. Basicamente as que resultam da precariedade de dados sobre os bens artísticos da nação, incluindo a documentação iconográfica e, em geral, as sérias deficiências bibliográficas, como a exígua proporção de trabalhos específicos em vários contextos. Para o que se publica nos diferentes Estados, falta um órgão repertoriador. Esta lacuna é sensível também no que concerne ao recenseamento dos escritos de arte no exterior. As pesquisas são freqüentemente editadas de maneira dispersa, por vezes em revistas ou livros de escassa circulação e de difícil acesso. Acentue-se, ainda a respeito da bibliografia, os ângulos negativos de não poucos textos cujos autores omitem o que se escreveu anteriormente sobre o mesmo assunto.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

Estende-se a apreciação da arte no Brasil, como por outras palavras se disse, desde a pré-história até o seu estado atual. Parte-se, pois, daquela anterioridade cujas reminiscências, embora o valor de certos aportes, não seriam de se comparar às de outros povos deste continente. Ulpiano Bezerra de Meneses soma uma série de dados objetivos, expondo os grandes problemas enfrentados pela pesquisa arqueológica, trazendo ao mesmo tempo uma base para o estudo sistemático dessa cultura material e situando as modalidades da produção. A este respeito, desenvolve análises preliminares mas substanciais para a sua plena caracterização.

A apreciação da arte índia feita por Darcy Ribeiro é essencialmente fruto do contato direto do antropólogo com a vida tribal. Após circunscrever o universo desses "nossos contemporâneos" (que) "não são coetâneos nossos" e a não separação entre a atividade artística e o humano em sua vida diária, colhe os gêneros de sua instauração, estendendo-se a todo o vasto complexo de criatividade que inclui a habitação, a cerâmica, a decoração do corpo, a arte plumária etc. (e tratando da música e da literatura). O ensaísta, que ressalta o encontro dramático do aborígene com a civilização ocidental, avalia o perfeccionismo do trabalho tribal e traz sua conclusão sobre o resultado estético visado: a forma é elaborada para além do que seria necessário à sua função utilitária. Coloca a busca da beleza no cerne das preocupações cotidianas do índio.

Já dentro das linhas de força da história, a arte em fase colonial e às vésperas da independência política é vista por Benedito Lima de Toledo. Pelas longas etapas que se encadeiam de meados do século XVI ao início do século XIX sua perspectiva defronta as questões fundamentais da cultura plástica para aqui transportada, acentuando a alteridade que encontra seu apogeu em Minas Gerais na segunda metade do século XVIII, quando se sobressai a obra de alcance poético universal de Antônio Francisco Lisboa. Não descuida o autor dos aspectos sociais revelados pela intervenção de artesãos nas empreitadas. Detém-se mais na arquitetura e na talha mas informa bastante sobre a integração da escultura em *ronde bosse* e da pintura na dinâmica edilícia. Sua prospecção teórica vale-se do trabalho documental através do desenho e do fotografamento *in situ*. Ao autor devem-se as medidas exatas dos "Profetas" de Congonhas do Campo, tomadas quando do preparo deste livro (1981) e até então desconhecidas, assim como de outras peças correspondentes às fotos.

Coube a José Liberal de Castro, em estudo sinóptico que não carece de densidade, o enfoque da arquitetura do período colonial no Ceará, Piauí e Maranhão, com referências a outras manifestações artísticas. O espírito do Barroco penetrou pouco nesses limites setentrionais e, em verdade, é incorreto observar ali a mesma cronologia que, por exemplo, caracteriza, no nordeste vizinho, a Bahia ou Pernambuco.

A arte no Brasil holandês, compreendendo de um lado o urbanismo e a arquitetura e, de outro, a pintura, esteve a cargo de José Luís Mota Menezes e José Roberto Teixeira Leite, respectivamente. O primeiro, aludindo à importância dos mapas seiscentistas holandeses para a reconstituição do tecido urbano nordestino, acredita que, à exceção do Recife, prevaleceu no vasto território dominado pelos invasores a organização urbana luso-brasileira. Finalidade maior de seu estudo é naturalmente o traçado do Recife e suas principais construções. O autor reclama da inexistência de ensaios comparativos entre as cidades fundadas pelos holandeses em vários continentes no século XVII, o que permitiria melhor esclarecer o plano da Cidade Maurícia.

Teixeira Leite traça um *état de question* sobre os artistas relacionados ao magnífico governo de Maurício de Nassau. As opiniões são divergentes não só quanto a algumas presenças não provadas, o que faria o número de pintores visitantes subir além dos seis mencionados pelo conde em sua correspondência para Luís XIV. Não há dúvida de que as necessidades de registro científico eram primordiais no trabalho proposto a esses artistas de pouca evidência no contexto da arte holandesa em fase áurea. No Brasil da época, entretanto, alguns ao menos e sobretudo Frans Post representam um nível de qualidade profissional inédito, como por outras palavras afirma o autor do capítulo.

O grande descompasso existente entre as condições do moroso Brasil rural do século XIX e as profundas transformações técnicas e sociais ocorridas nas sociedades mais adiantadas da época reflete-se obviamente nas diferenças da produção artística de um e outro meio. Mário Barata aplica-se no exame da absorção dos sucessivos movimentos de arte europeus, das condições de efetivação da arte local com os empecilhos advindos da herança colonial lentamente atenuados por aberturas que entretanto eram mais "episódios de ponta e superfície". A importância da ruptura representada pela Missão Artística Francesa — que a longo prazo não sustou as conexões com o mundo luso — é apontada pelo escritor que investiga o Neoclassicismo fortalecido que aqui começara a ser implantado desde o fim do século XVIII. Cuida a seguir da pouco expressiva penetração do Romantismo, do Realismo e da aproximação ao Simbolismo já numa fase de transição para o ecletismo — com os recalques do academismo. Após considerar com pertinência a arquitetura como a linguagem de maior significação local na época, discorre sobre a pintura e as outras artes pela contribuição de estrangeiros e dos artistas "formados no Brasil", depois estagiários junto a ambientes tradicionais dos centros do Velho Mundo. Mário Barata trata igualmente dos desdobramentos artísticos oitocentistas nos primeiros decênios do século XX.

Flávio Motta reflete sobre a ressonância do *Art-nouveau* entre nós, fenômeno que se espraia internacionalmente no período inter-secular. Não há muitas décadas rejeitada como forma degenerada do gosto, essa linguagem decorativa e imaginosa da linha curva estabelece-se nas próprias origens da arte atual. A disseminação se fez aqui por várias vias, como demonstra o pensamento nuançado do autor, todavia desconfiado de motivos ornamentais possivelmente introduzidos de forma mecânica no contexto do ecletismo. Destaca alguns pintores brasileiros que captaram o estilo na Europa, detendo-se sobretudo no método de ensino de Eliseu Visconti e refere-se a exemplos da influência do *Art-nouveau* em alguns arquitetos e em artistas do Modernismo, dirigindo bastante atenção ao relacionamento entre arte e industrialismo.

A cultura nova do século XX abre-se no Brasil com o movimento modernista. Há uma tendência superficial e pouco histórica de considerar tudo ou grande parte do que advém após 1922 como decorrência pura e simples do evento do Teatro Municipal de São Paulo. Se houve desdobramentos ao que pregavam os realizadores da Semana, com o tempo a caracterização das sucessivas etapas da arte avançada revela, no entanto, problemáticas inerentes e complexas. Em 1922 proclamava-se uma consciência nova diante das limitações conservadoras. O duplo objetivo de seus protagonistas era o de absorver a recente evolução das letras e das artes da industrializada Europa e ao mesmo tempo amalgamar tais valores aos conteúdos da realidade brasileira *in progress* e assumi-la. Pelas décadas seguintes, o quadro das idéias transformadoras passa de um período de maior concentração na experiência do que oferece o espaço físico, humano e social do entorno imediato — de onde emerge uma figura de grande peso como

Portinari — para fases de maior participação nas coordenadas artísticas internacionais, dialetizadas por algumas afirmações de grupo e de indivíduos. O autor procurou constatar quais foram esses conjuntos de produção e os artistas envolvidos em vários níveis de representatividade e através de diferentes percepções informando sobre os aspectos do contexto sociológico em que essa atividade toma consistência.

Dados geralmente considerados pacíficos quanto à responsabilidade pela introdução de novas concepções da arquitetura no país são questionados no ensaio de Carlos Lemos. Citado em relevo aparece Victor Dubugras, pertencente à esfera *art-nouveau*, enquanto restrições são feitas ao racionalismo *formal* de Warchavchik, a figura pioneira. Seja como for, é a seguir pela vertente da arquitetura assentada nos rigores geométricos de Le Corbusier que tomaria maior consciência e impulso no Brasil uma arquitetura amadurecida muito rapidamente em sua identidade pelos anos 30 e 40 e capaz de atingir ressonância internacional através de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer — mais tarde envolvidos na construção de Brasília. Ao lado de outros fizeram eles do Rio de Janeiro, na época, o centro irradiador da arquitetura moderna no país. A evolução em São Paulo, onde despontou Vilanova Artigas e trabalharam numerosos arquitetos estrangeiros, alguns de alto nível, é abordada pelo autor que avalia as gerações posteriores. Na última, nota o individualismo de espírito, hoje uma evidência maior também em outras artes.

Tema dos mais atuais e polêmicos é exposto no capítulo sob a responsabilidade de Júlio Katinsky. Coube-lhe o problema do desenvolvimento do desenho industrial no Brasil — o que fez buscando o clareamento imprescindível nos antecedentes históricos na Europa e EUA e preocupando-se com trazer a visão do conjunto das questões culturais e sociais. A contribuição do ideário de Vilanova Artigas é salientada assim como o trabalho de Lina Bardi e o aparecimento em cena dos artistas concretistas liderados por Waldemar Cordeiro que alargam a discussão da 'arte' com a 'indústria'. Seu comentário estende-se aos modelos de ensino da FAU e da Escola Superior de Desenho Industrial. Ao concluir põe em evidência a falta de pesquisa na indústria brasileira ou em que propósitos ela aparece e a tecnocracia que nos avassala.

Wollner, de sua parte, historia com brevidade a lenta configuração no mundo do profissional de artes gráficas que efetivamente surge na década de 1950 para atender à formação "dos grandes conglomerados industriais". Perlustra as condições precárias em que se realizou no passado a comunicação visual no Brasil e sua grande dependência dos países europeus — depois substituída pela influência norte-americana. Aponta uma série de nomes de estrangeiros que implantaram o parque gráfico em nosso meio. Destaca as mudanças que se impuseram pelos anos 50, quando surge a especialidade da comunicação visual no país com os profissionais formados em nível superior. Seu levantamento vem até os dias atuais, interessado na consolidação de uma profissão que se impõe com dificuldades entre nós, não tanto, porém, quanto a do *designer* de produto.

A importância alcançada pela fotografia entre os sistemas visuais é recente, rompendo-se também no que lhe concerne os preconceitos que opunham a arte e as novas técnicas. Boris Kossoy realiza um apanhado de sua evolução local depois de um histórico sucinto de seu aparecimento internacional, situando a figura de Hércules Florence que realizou a "descoberta isolada da fotografia no Brasil" — objeto de sua tese. A utilização da daguerreotipia e depois a popularização da fotografia, através dos retratistas (c. 1860) e seu desenvolvimento nas primeiras décadas deste século, permite-lhe realçar as condições de trabalho e a presença de algumas figuras criativas. O fotoclubismo, entre outros apoios dessa atividade e aspectos progressivos da fotografia, principalmente com a efervescência dos anos 70, fazem parte de seu enfoque abrangente.

Uma ampla abordagem é dedicada por Vicente Salles ao artesanato popular brasileiro. Seu ensaio demonstra o quanto a questão do artesanato, de um modo geral, é matéria controvertida no mundo de hoje. Há os que não vêem nenhuma possibilidade de sua manutenção na sociedade moderna. No outro extremo colocam-se os que acreditam em sua resistividade em estado *puro*. A essas posições opõe o autor a tese da possibilidade da permanência do artesanato desde que se preveja um planejamento adequado, tendo em conta "suas diversificadas manifestações em *situação contextual*". Define esse trabalho e arte no Brasil como meio para "assegurar a sobrevivência" e/ou para o atendimento de

"necessidades particulares". Caracteriza-o a amalgamação de múltiplas heranças culturais. O estudo informa sobre o artesanato desde os tempos coloniais e registra e comenta várias providências estatais destinadas à sua pesquisa e preservação, entre elas a Missão Folclórica Paulista ao Nordeste e Norte em 1937. Salienta especialmente as tarefas do IBECC. Oferece a seguir um elucidativo quadro sintético de múltiplos objetos realizados nas mais diferentes técnicas e materiais em diversas regiões do país, incluindo a sua nova dimensão resultante da reciclagem de detritos industriais.

Para o estudo da penetração, influência e amalgamação da arte da África negra, Mariano Carneiro da Cunha agrupou dados sobre as civilizações subsaáricas, detendo-se na produção plástica onde se destaca a escultura das antigas e adiantadas tradições dos sítios de Nok e Ifé. Tida pelo autor como essencialmente "conceitual" pelo interesse em "comunicar idéias e relações", a arte africana está conectada "o mais diretamente possível às representações coletivas", sendo portanto um trabalho solidário. Isto não significa tratar-se de 'arte tribal' *tout court* — uma versão corrente — mas definição de estilos oriundos de atelieres onde os conhecimentos se transmitem de geração a geração. A contribuição africana às artes no Brasil, iniciada no século XVI, ora mais evidente ora mais velada, sensível nos domínios da erudição como nas concepções da arte popular, é ressaltada com ênfase. Definindo a arte afro-brasileira — denominação que "permanece ambígua e provisória" — como "uma expressão artística convencionada que ou desempenha função no culto dos orixás ou trata de tema ligado ao culto", o autor põe em relevo os valores intrinsecamente africanos que permanecem nos objetos rituais e as transformações de significados operadas com a introdução de elementos brasileiros, analisando uma série ou grupo de peças escultóricas e máscaras. Refere-se à participação importante de negros e mulatos na arte do período colonial, seguida do rebaixamento sofrido no século XIX e a retomada do vigor através de vários artistas do século XX, acusando o pouco entendimento que cerca essa contribuição, a qual é visível igualmente na produção que estuda em apêndice.

Ana Mae T. B. Barbosa examina os problemas da educação artística delineando dados de uma perspectiva histórica que remonta aos dias da Missão Artística Francesa. Sua análise da questão no século XIX mostra como se implantou e desenvolveu um sistema de ensino artístico que não aproveitava senão às classes privilegiadas. Da orientação dada às crianças, Raul Pompéia deixou testemunho precioso descrevendo uma exposição escolar que a autora reproduz. Ela se volta a seguir para Walter Smith e sua pedagogia centrada no desenho, influente no Brasil através de Rui Barbosa e Abílio César Pereira Borges. Segue-se outra influência mais forte, desta vez de John Dewey, que enfatiza a estimulação crítica do trabalho da criança. Aqui é avaliada a orientação de elementos integrados para a definição do desenho proposta por Perrelet e a sua incidência e interpretação, assim como a "idéia de arte como experiência consumatória". Os métodos recentes postos em prática no país são considerados desde as experiências de fins da década de 1940 com a criação da Escolinha de Arte do Brasil e seus princípios de expressão livre. Mais para os dias atuais são passadas em revista idéias e situações de ensino que culminam na criação dos vigentes cursos de licenciatura em educação artística, fundamentados na polivalência e cujos resultados são justamente criticados.

Tal é em síntese o trabalho levado a termo pelos autores do livro. Realizado com o apoio sensível e decidido de Walther Moreira Salles, oxalá possa despertar estímulos para o muito que ainda deverá ser feito sobre a história da arte no Brasil.

Walter Zanini

A arte no período pré-colonial

1

Ulpiano Bezerra de Meneses

SÍTIOS ARQUEOLÓGICOS ☆

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

☆ Apenas se registraram os municípios, localidades e referências geográficas mencionadas no texto.

1.1 Introdução

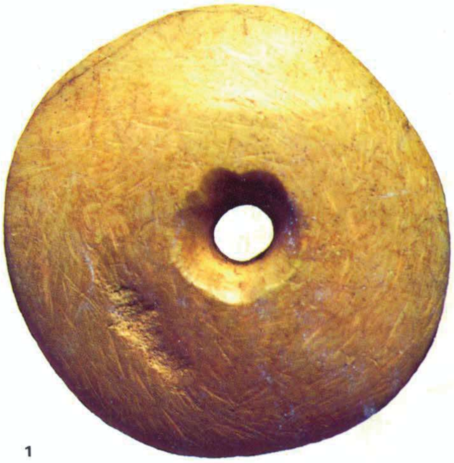
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A primeira dificuldade no desenvolvimento do tema deste capítulo é a própria definição de seu objeto. É preciso evitar noções associadas ao fenômeno artístico na civilização ocidental, em que a produção intencional (ou a 'conversão' de produção originada de outro contexto), a circulação e o consumo de certos bens obedecem a tal especificidade, que é possível falar em categorias como objetos artísticos, artista, colecionador de arte, *marchand* e assim por diante. Dentro desta perspectiva, é totalmente inadequado presumir uma atividade artística para as culturas primitivas e, portanto, tentar identificar uma classe de produtos de arte ou buscar especialização na sua manufatura.

Por outro lado, remeter, como solução alternativa, todos e quaisquer fenômenos formais relevantes, nessas culturas, a um contexto cerimonial e a conteúdos simbólicos é praticar outra forma de reducionismo que nada pode esclarecer.

Conviria, ainda, evitar outras deformações correntes. Ao se referir à 'arte' e à 'atividade artística' das culturas que, das origens até o contato regular com os europeus, no século XVI, habitaram o território hoje correspondente ao da República Federativa do Brasil, é comum a literatura arqueológica mencionar três categorias privilegiadas: as pinturas rupestres, os adornos e as formas e motivos decorativos de diversos tipos de artefatos. Compreende-se que a pintura rupestre tenha merecido tal abordagem. Aliás, costuma-se falar, mesmo, de 'arte' rupestre, englobando não só a pintura propriamente dita, sobre superfícies rochosas (pictografias), como também as gravuras e figuras incisas (petroglifos). Trata-se de manifestações que, com freqüência, assumem caráter representativo, abrangendo um repertório muito vasto de formas, soluções técnicas e iconografia. Além disso, pelo próprio fato de serem coisas fixas, por assim dizer expostas ao 'usuário', indicariam um consumo predominantemente visual. Por estas razões, estariam próximas dos objetos aos quais seria possível fixar uma função estética. O mesmo ocorreria com aqueles objetos para os quais não se pôde propor outra função que a de adorno (por exemplo, conchas perfuradas, que poderiam servir de contas de colar ou pingentes). Ou com os objetos que incorporam motivos decorativos ou formas representativas (as urnas funerárias antropomorfas, p.ex.), ou, em suma, com tudo aquilo que, à falta de justificação utilitária, cairia na vala comum do enfeite.

Parece-nos que, nestes casos todos, a deficiência principal esteja em se considerar uma categoria à parte de *objetos* — definidos precisamente como objetos artísticos. Entre outros inconvenientes, cumpre apontar o estabelecimento de funções unívocas para objetos ou categorias de objetos. Ora, a transposição de significados e usos, detectada pelas relações de contexto, ou a associação, freqüentemente comprovada, de objetos de 'valor estético' a usos não só cerimoniais e ideológicos, mas também econômicos e tecnológicos, invalida tal postura. Assim, um machado de pedra é tanto um utensílio para o trabalho agrícola, p. ex., quanto uma oferta funerária, o que se explicita apenas pelo contexto, sem o qual a significação efetiva do objeto é irrecuperável. Registre-se que tais metamorfoses de sentido podem acompanhar-se ou não de mudança de



1

2

1 Tortual de osso, proveniente do sambaqui de Mar Casado, em Guarujá, SP, col. Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo. Trata-se de pequeno artefato utilitário, diâm. 7,6, fabricado com bula timpânica de baleia, cuja superfície recebeu polimento extraordinariamente cuidadoso.

2 Pontas de osso, 4,6 e 8,4, provenientes do sambaqui de Mar Casado, Guarujá, SP, col. Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo. A forma original da matéria-prima basicamente permanece a mesma, mas o cuidado do artesão e sua preocupação estética se revelam na busca de regularidade e visibilidade, ainda que dentro de objetivos utilitários.

forma e que as diferentes situações de um objeto podem compreender ou não características formais específicas: às vezes, em lugar do mesmo machado de primitiva destinação econômica, podem-se encontrar, em depósitos funerários, miniaturas de machado.

Antes que definir uma categoria de objeto artístico, conviria dar atenção à *forma estética*. Em outras palavras, o critério não é distinguir objetos destinados a quaisquer usos, originariamente ou por mudança de circunstância. E, por forma artística, seria adequado entender aquelas formas que não são exigidas pelo uso instrumental do objeto, mas constituem uma chave ou um estímulo no contato sensorial entre o observador e o mundo real (figs. 1 e 2).

O propósito principal deste texto é levantar elementos para começar a definir uma 'gramática das formas' produzidas pelo aborígene em terras brasileiras, anteriormente ao contato com o mundo ocidental[1]. É apenas um trabalho incipiente, pois a documentação disponível está ainda muito mal ordenada e analisada.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

1.2 Os problemas da documentação arqueológica

O fato de grande parte do país, por sua situação tropical, estar sob o domínio de clima úmido e quente, torna muito difícil a preservação de material orgânico: fibras, madeira, peles. Dessa forma, o que constitui o núcleo de nossa documentação arqueológica são objetos de pedra e barro e, com menor relevância, de ossos (também dentes) e conchas. Assim, para exemplificar, a presença de partes de uma cestinha de imbé ou de artefatos de nó de pinho em Alfredo Wagner, SC, ou de restos de tipóias, faixas e cordéis de um acompanhamento funerário da fase Mucuri (séc. VI AD) do baixo rio Paraíba, RJ, pode ser tida como a exceção que confirma a regra[2]. Como conseqüência, parcela considerável da cultura material não chegou até nós. Basta mencionar a falta que representa a inexistência ou insuficiência da documentação relativa a estruturas de habitação ou a vestuário, por exemplo.

Por outro lado, é preciso levar em conta manifestações que, por sua própria natureza ou circunstância, são precárias ou de duração efêmera, como a pintura corporal ou as máscaras, de que restaram apenas, num caso e noutro, vestígios transmitidos por algumas poucas representações rupestres.

Além disso, é mister considerar a rápida destruição dos sítios arqueológicos nestes últimos vinte anos (apesar de uma legislação protetora bastante rigorosa), motivada pela exploração econômica, projetos agropecuários, de barragens, estradas, ou pelo simples vandalismo, e, mesmo, pela coleta amadorística de artefatos.

Paralelamente, merece consideração outro problema: apesar de se dever reconhecer um avanço recente na pesquisa sistemática e empreendida com critérios científicos, não se dispõe ainda de um corpo de informações suficientemente amplo e seguro para estabelecer quadros gerais de definição de questões de conjunto. Até mesmo referências cro-

nológicas são precárias. Nessas condições, qualquer generalização é ainda prematura. E se existem estudos monográficos de boa valia, faltam estudos regionais, o que torna difícil, se não impossível, traçar as origens e difusão de estilos, tradições, ou mesmo, de estabelecer seqüências e associações confiáveis. Além disso, os problemas de caráter estético foram sempre marginalizados sob suspeição de não se prestarem a análises científicas, mas apenas a divagações subjetivas. É o que explica a total lacuna de estudos iconográficos, por exemplo.

Dentro desse quadro, os problemas a seguir formulados devem ser considerados em aberto. Constituem apenas um ensaio de organizar informações preliminares sobre certos fenômenos formais, de maneira a permitir desenvolvimento posterior, quando se ampliar a documentação arqueológica. Esse estado de insuficiência é que impediu, sobretudo, de tratar, por ora, de questões relativas ao contexto social de produção e uso das formas estéticas.

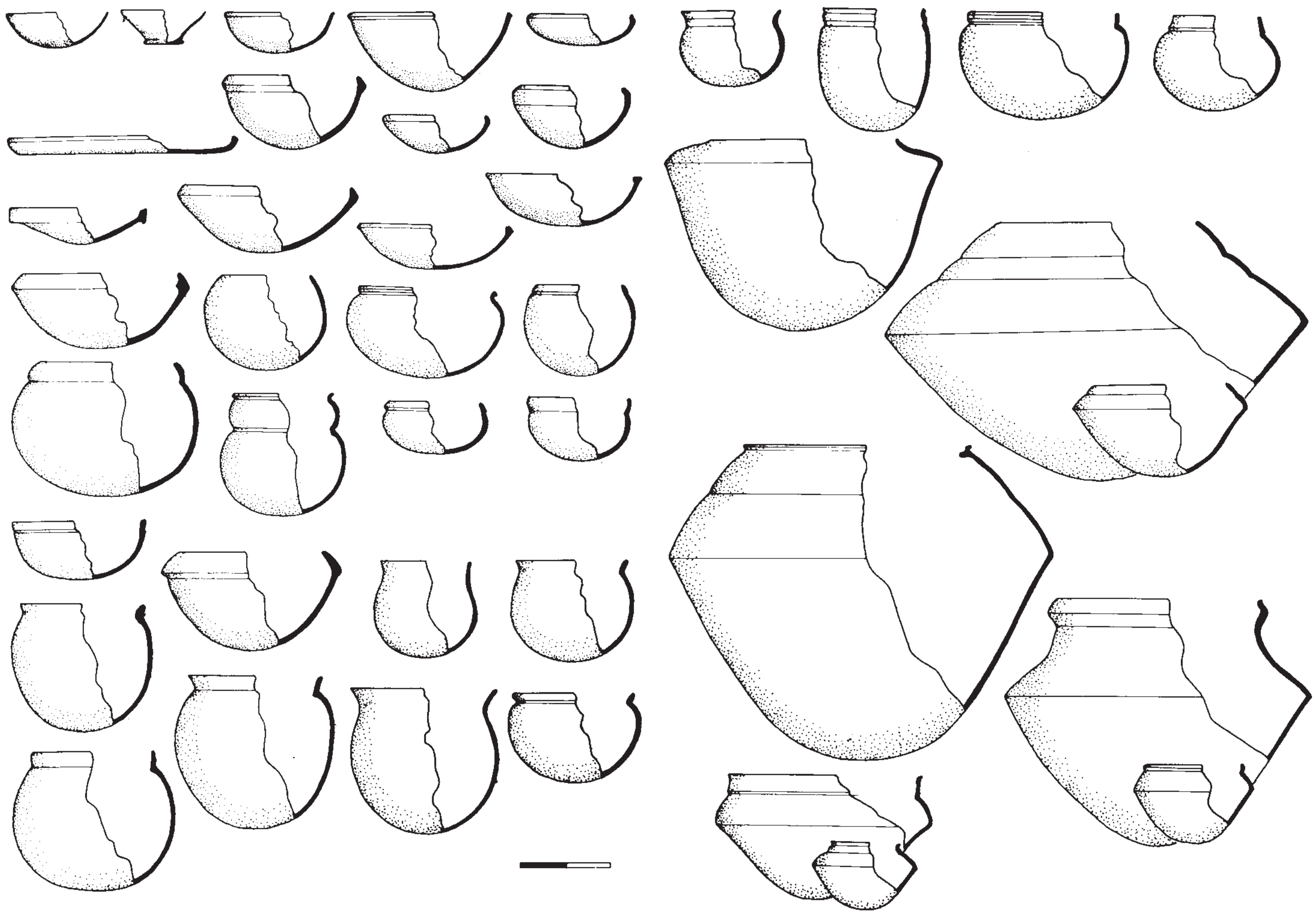
O desenvolvimento do tema parte das principais categorias de documentação — cerâmica, artefatos de pedra e arte rupestre — para, a seguir, traçar características elementares das formas de representação.

1.3 A cerâmica

Apesar de ter entrado em cena em época relativamente tardia (difunde-se a partir do primeiro milênio antes de nossa era), associada a formas de economia em que a agricultura, pelo menos incipiente, deveria estar presente[3], é a cerâmica o material mais abundante e de mais ampla dispersão. Isto se explica pela onipresença da matéria-prima necessária (argila), pela facilidade de sua técnica de manipulação e pela multiciplicidade de aplicações, dentre as quais deve ser realçada a fabricação de recipientes, para variadíssimos usos, e a de estatuetas.

Todavia, a diversificação das formas de recipientes cerâmicos é bastante restrita, em que pese uma primeira impressão em contrário (fig. 3). São variações básicas da esfera e do cilindro: calotas, meia-calotas, formas ovóides e globulares. Formas retangulares, atestadas na cerâmica marajoara ou na tupiguarani, são marginais. Por outro lado, a predominância é de linhas contínuas, volumes simples. Por exemplo, contornos infletidos ou contornos compostos (vasos de borda dupla ou de bojo carenado) ocorrem com freqüência diminuta. Exceção significativa, mas localizada, seriam algumas tradições amazônicas, com a presença dos vasos antropomorfos (figs. 26, 32, 33), zoomorfos, ou, ainda, no caso especial dos chamados vasos de cariátides' (fig. 28) ou de 'gargalo' (fig. 29) da cultura tapajônica, a justaposição de elementos e as formas complexas: o corpo do vaso se articula em partes distintas, como o pé, figuras femininas servindo de suporte e bandeja, cuja borda, por sua vez, comporta representações plásticas (*appliques*) de animais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



3 Quadro morfológico da cerâmica de tradição Tupiguarani no Estado do Paraná (segundo Igor Chmyz em "A ocupação do litoral dos Estados do Paraná e Santa Catarina", *Estudos Brasileiros*, Curitiba, 1, jun. 1976, 7-43, figs. 2-3). Das tigelas às grandes urnas carenadas, o número de formas é razoavelmente restrito: em última análise, o que se tem são variações de algumas poucas formas básicas.

No geral, portanto, a preocupação formal se revela menos na procura de uma forma como volume, do que no desenho das bordas e alças, na obtenção de superfície regular e lisa, paredes finas, cozimento uniforme e na decoração das superfícies visíveis. As técnicas da decoração são numerosas: pintura, incisão, excisão, escovamento, corrugação, ungulamento etc. O que importa notar é que a tendência da decoração é a cobertura de superfícies, totalmente ou por faixas. Os recipientes abertos podem receber decoração abrangente, internamente; nos de boca estreita, a decoração externa atinge normalmente as partes superiores. Nesse sentido, os motivos, principalmente geométricos, funcionam como módulos que se multiplicam indefinidamente, às vezes de maneira altamente complexa (fig. 23). Quanto à decoração plástica, tem âmbito bastante restrito, geográfica e cronologicamente.

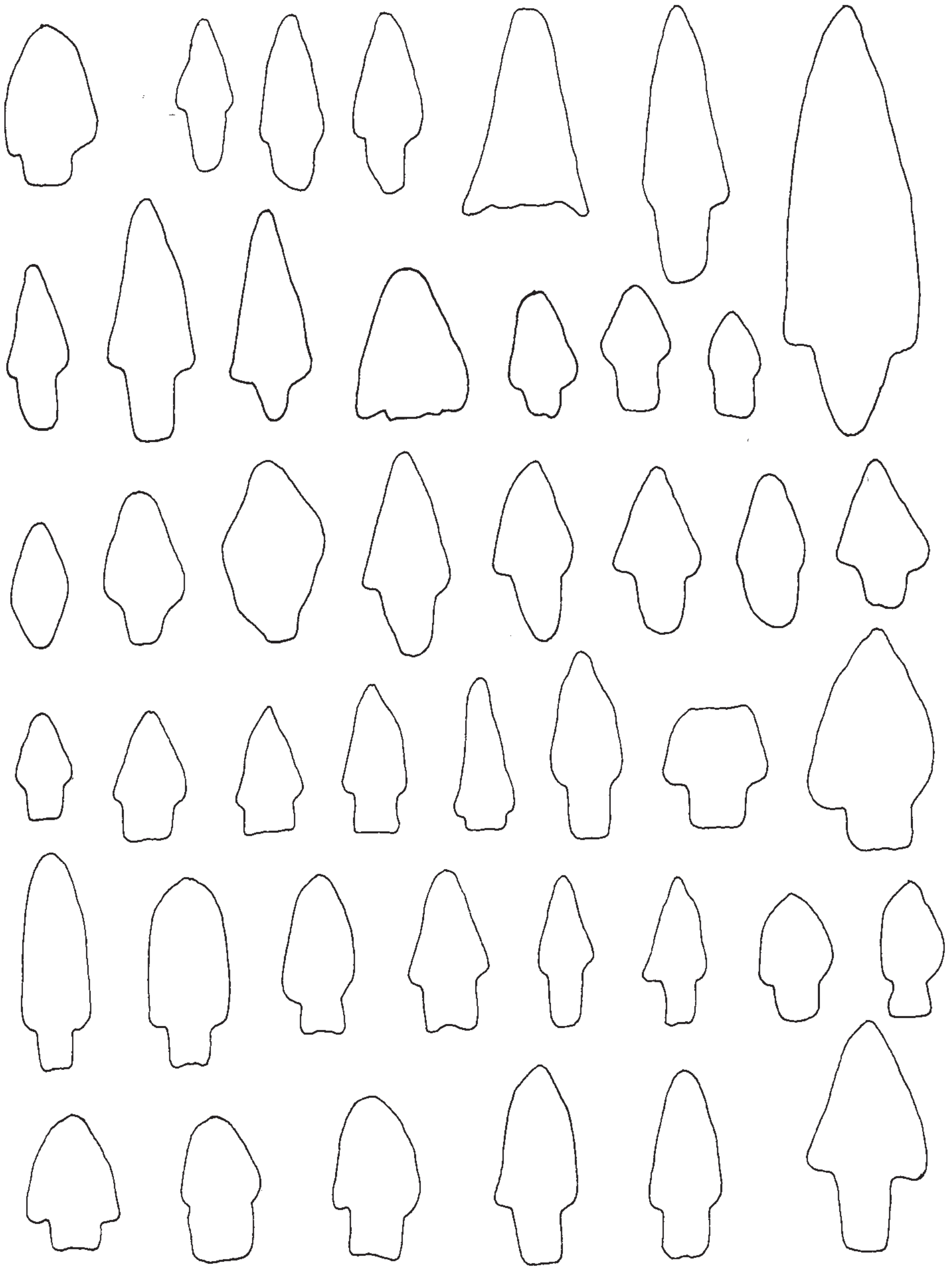
Seria interessante estudar os vasos decorados, por oposição aos não decorados, assim como os tipos de decoração associados aos contextos de uso. As informações disponíveis, contudo, são muito pobres, salvo, talvez, no tocante às urnas funerárias, em geral decoradas. Nem há como estabelecer, dentro das mesmas séries, confrontos significativos quanto à proporção da presença da cerâmica decorada, com relação à não decorada.

As estatuetas de terracota — em geral representações antropomorfas, com predominância de figuras femininas —, também parecem fenômeno restrito à área amazônica (figs. 30 e 31).

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

1.4 Artefatos líticos

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ



4 Quadro morfológico das pontas de projétil do complexo pré-cerâmico Itaqui, que abrange porções da margem esquerda do rio Uruguai e dos rios Ibicuí e Ibirapuitã, RS, e data de mais ou menos 1.500 a.C. (segundo Eurico Th. Miller em "Pesquisas efetuadas no oeste do Rio Grande do Sul, Campanha/Missões", *PRONAPA*, Belém: Museu E. Goeldi, 3, 1969, 13-31, estampa 3). É digna de menção a grande variedade das pontas, não só na forma das lâminas (bifaciais, unifaciais, losangulares etc.), como, sobretudo, da base e pedúnculo (lados contraídos, base apontada, arredondada, plana, côncava ou bifurcada, abreviada convexa etc.).

Os artefatos mais antigos encontrados em solo brasileiro são fabricados de pedra. Trata-se de lascas que podem ser datadas, com segurança, de 10 a 12.000 anos atrás (Minas Gerais, Goiás, São Paulo, Rio Grande do Sul) e talvez muito mais, a julgar por material provindo do Piauí e há pouco analisado, e que pode ser situado na casa dos 18.000 anos.[4]

A variabilidade de formas (e funções) é excepcionalmente ampla. Funções como furar, cortar, raspar, alisar, percutir, pressionar etc., podem ser preenchidas por utensílios diversos e formas diversas. Haja vista, por exemplo, o repertório impressionante das lâminas de machado ou das pontas de projétil (fig. 4). A mestria artesanal e a intencionalidade da obtenção de formas particulares se observam, no caso de artefatos lascados, principalmente nos múltiplos retoques e, no caso dos polidos, no tratamento da superfície e forma geométrica (fig. 5).

A utilização da pedra para a confecção de figuras plásticas é significativamente rara e casos como a célebre série de estatuetas da área do Jamundá-Trombetas, representando animais diversos ou felinos, às vezes duplicando figuras antropomorfas, podem ser considerados de alcance muito restrito (fig. 14). Entretanto, é preciso mencionar os chamados zoólitos, objetos utilitários (almofarizes, p. ex.), que assumiam formas de animais, provenientes de sambaquis do litoral meridional. Alguns são de tipo geométrico (o animal se adapta à forma da cruz grega, triangular, polilobada), outros, pelo naturalismo, permitem a identificação da espécie (figs. 6 e 9). Os zoólitos mais antigos podem ser datados do final do terceiro ou princípios do segundo milênio a.C., estendendo-se até o primeiro milênio.

Finalmente, não se pode esquecer de certo número de pequenos objetos líticos, talvez pingentes ou berloques, em especial os chamados muiraquitãs, que, em pedra verde, amarela, azulada ou branca leitosa, representam batráquios e, em menor escala, formas geométricas (fig. 11).

5

5 Machado de pedra perfeitamente polida, de forma semilunar, 14,5, procedente da fazenda Santa Fé, Nova Timboteua, PA, col. Museu Goeldi, Belém.

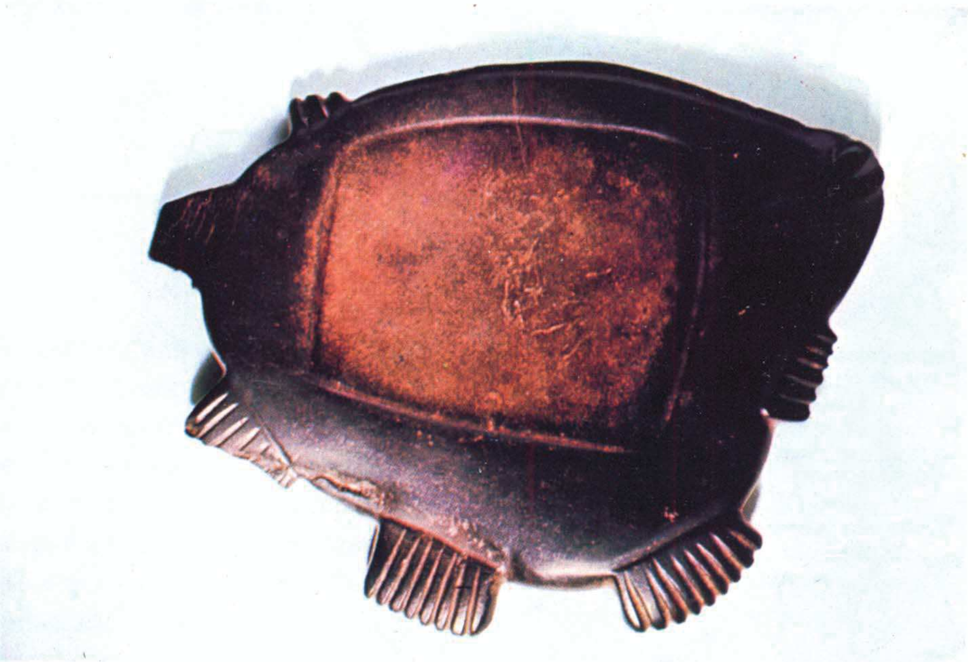
6 Escultura zoomorfa em diabásio (zoólito), provavelmente objeto utilitário, que reproduz a forma de um peixe, com pormenores de bastante realismo, 22. Proveniente do sambaqui de Perixil, município de Laguna, SC, col. Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

7 Zoólito de diabásio verde, 18,2, proveniente do sambaqui da ilha de São Francisco do Sul, SC, col. Museu Paulista da USP. Forma triangular abstrata, representando um peixe.

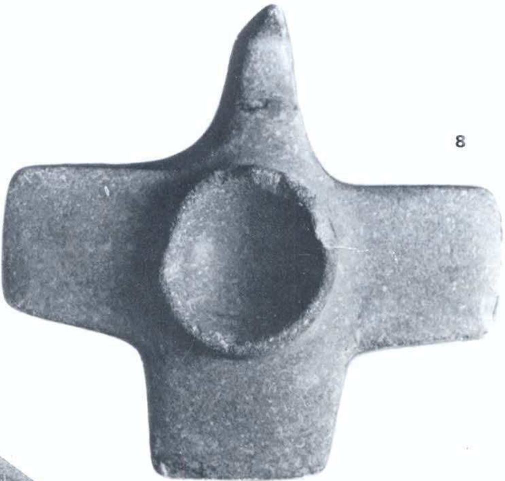
8 Zoólito de diorito verde, 22,4, de proveniência desconhecida, col. Museu Paulista da USP. Representação de ave do tipo 'cruciforme'.

9 Zoólito de basalto com arenito, 15,5, proveniente de um sítio-acampamento de Torres, RS, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro. Representa um quadrúpede em pé, com traços de acentuado realismo.

6



8



7

9

PUBLICA DO PARANA

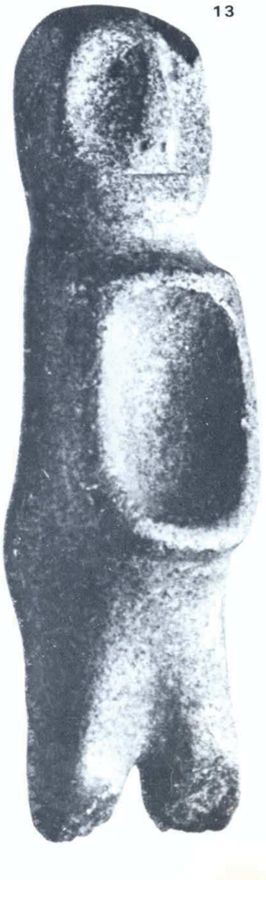
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

10

11

12

13



14

10 Prato de diabásio polido, diâm. 24cm, proveniente de sambaqui do litoral de Laguna, SC, col. Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. A ocupação do litoral de Laguna se situa no final do segundo milênio a.C.

11 Muiraquitã de nefrita, 4,3, proveniente da área dos rios Jamundá/Trombetas, PA, col. Museu Paulista da USP. Como a maioria destes pingentes ou talismãs, representa um batráquio.

12 Estatueta com características antropomorfas, diabásio, 3,6, encontrada próxima ao rio das Pedras, município de Iguape, SP, col. Museu Paulista da USP. É conhecida vulgarmente — e não com muita propriedade — como 'ídolo de Iguape'.

13 Estatueta antropomorfa, aparentada aos zoólitos, em diorito, 2,6. Proveniente de Pântano do Sul, ilha de Santa Catarina, SC, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

14 Estatueta de esteatita, 14, com representação estilizada de felino, proveniente da cachoeira do Chuvisco, rio Trombetas, PA, col. MAE/USP. Inclui-se numa série bastante rara de figuras semelhantes, sempre relativas à área do Jamundá/Trombetas.

1.5 Arte rupestre

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

Hoje se pode dizer que, com exceção do litoral, não há região do território brasileiro que não apresente em abundância manifestações rupestres. Talvez se possa falar em áreas de concentração, como Várzea Grande, no Piauí, ou Lagoa Santa, em Minas Gerais, embora esta atribuição resulte provavelmente do fato de que tais áreas foram objeto de explorações mais intensivas e sistemáticas.

As pinturas (figs. 16a, 16 b) são mais freqüentes do que as gravuras (figs. 21 e 22) e ambas as categorias podem encontrar-se associadas. As tentativas para demonstrar maior antigüidade para uma ou outra técnica não são convincentes. As pinturas são obtidas com pigmentos, na sua quase totalidade de origem mineral (em especial óxido de ferro para o vermelho, a cor mais difundida), secundariamente vegetal (urucum, genipapo, carvão), quase nunca com ligaduras (como resinas vegetais). A execução se fazia com pincel de fibras ou dedo. As gravuras são produzidas por picoteamenteo ou fricção.

Localizam-se de preferência nas paredes de abrigos rochosos ou grutas, mais raramente nos tetos. Em geral não se trata de habitações permanentes, mas locais para proteção temporária ou reuniões de natureza variada ou, eventualmente, como comprova a existência de sepultamentos, para fins funerários. Todavia, em Urubici, nos Campos de Lages,

15 Figuras de animais variados, principalmente quadrúpedes, pintados nas paredes da Lapa Vermelha, município de Pedro Leopoldo, região de Lagoa Santa, MG. Nesta lapa, pela primeira vez foi possível, no Brasil, correlacionar de maneira precisa pinturas com outros materiais arqueológicos datados por carbono 14, o que permitiu situá-las há pelo menos 4 mil anos atrás.

16a, b Procissão de figuras antropomorfas, pintadas na gruta do Balé, região de Lagoa Santa, MG. Num primeiro registro (a), figuras masculinas, puramente lineares, com representação acentuada do sexo (itifálicas) e os braços levantados, encaminham-se para a saída da gruta. Em registro superior (b), são femininas as figuras, algumas das quais parecem grávidas, também em movimento.

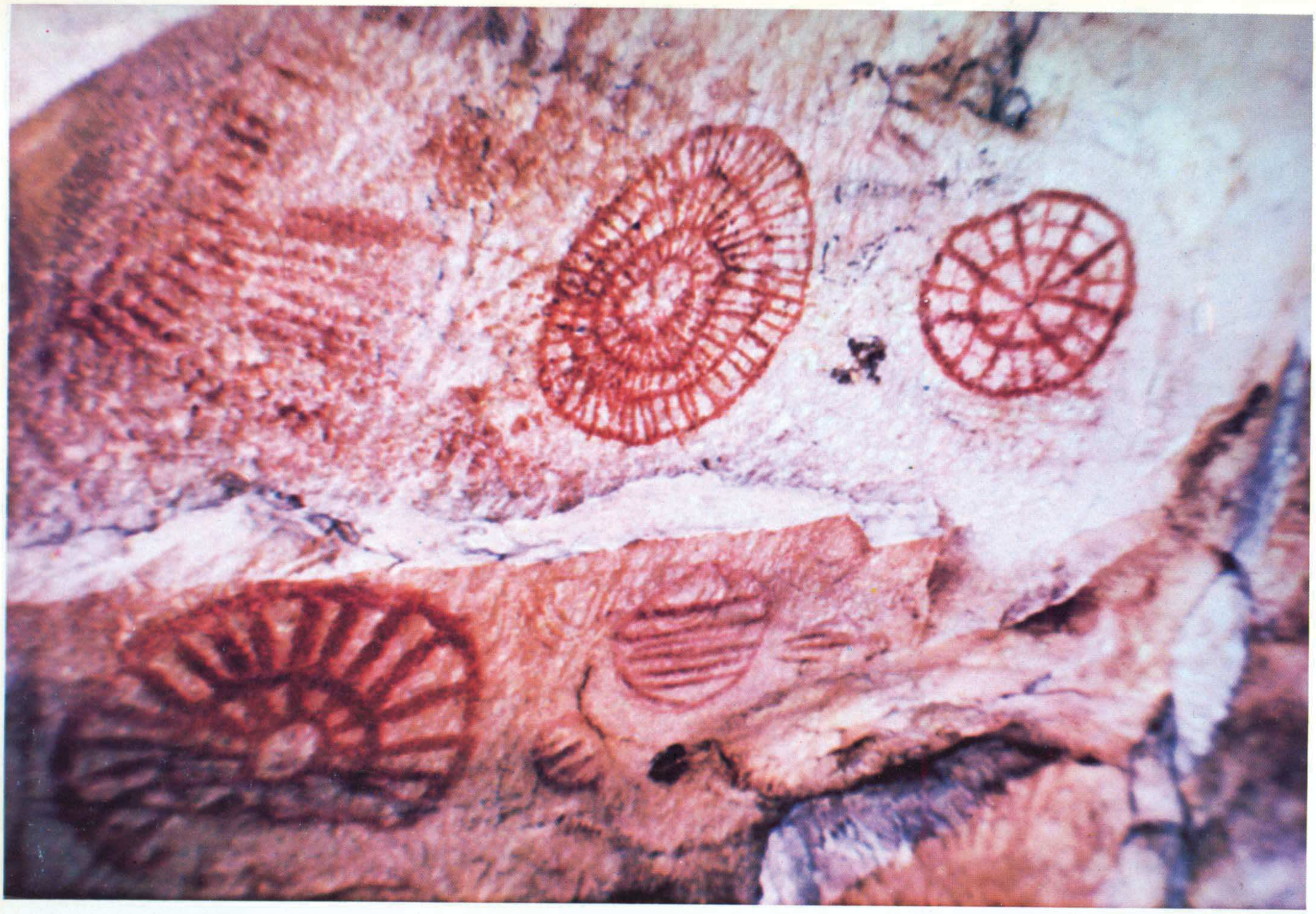
15

16a

16b

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

17



18

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

SC, foram registrados na parede de estruturas escavadas em rocha decomposta (que podem ser interpretadas como habitações subterrâneas), petroglifos semelhantes aos encontrados em paredões rochosos da mesma região e no interior de galerias subterrâneas[5].

Os motivos são bastante diversificados, geométricos (fig. 20), ou orgânicos (fig. 19) e executados, também, segundo técnicas muito variadas: linhas filiformes, contornos, cores planas etc. Do repertório geométrico (figs. 17 e 22) constam sobretudo linhas (em várias combinações), pontos, círculos (às vezes com possíveis conotações astronômicas), losangos, retângulos com grades, triângulos e assim por diante. Dos motivos representativos, com ampla gama de soluções (desde a esquematização mais acentuada ao pormenor naturalista, da bidimensionalidade chapada à preocupação com volumes e mesmo com o escorço), merecem menção as figuras de animais, em especial de quadrúpedes (corças, veados galhados, onças, tamanduás, macacos), aves (emas, seriemas, águias), répteis (cobras, lagartos, jacarés, tartarugas), e, em menor escala, peixes (figs. 15 e 18). Extremamente raras são as representações vegetais, como árvores. A representação humana é também comum, quer figura isolada ou em associações (figs. 16a, 16b, 21). Têm-se, assim, verdadeiras cenas: de pesca, caça, dança, combate, relações sexuais etc.

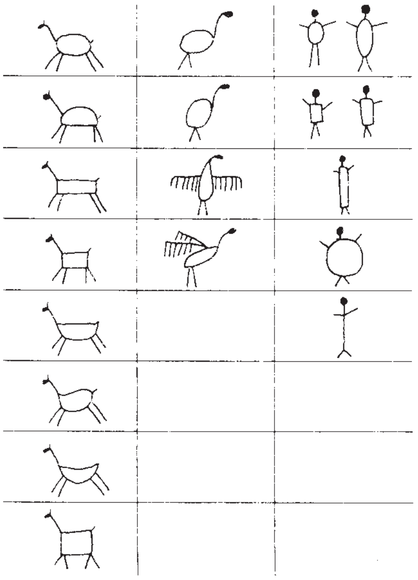
A vastidão do material e o pouco tempo que foi dedicado à sua coleta abrangente e rigorosa e às análises propriamente científicas, tornam muito difícil o tratamento da questão no seu conjunto. A dificuldade maior continua sendo a datação, ainda mais que uma parcela da documentação — como foi possível atestar em várias oportunidades — é de origem recente, produzida por índios históricos. Mesmo quando no interior da gruta ou abrigo há depósitos arqueológicos estratigrafados (ou artefatos de cerâmica ou material orgânico que possam fornecer datação absoluta por processos físico-químicos), resta sempre em suspenso a correlação com as sinalações das paredes e teto. De outra parte, há casos em que certamente se teve reocupação do mesmo local, correspondendo portanto as pinturas ou gravuras a faixas cronológicas distintas.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

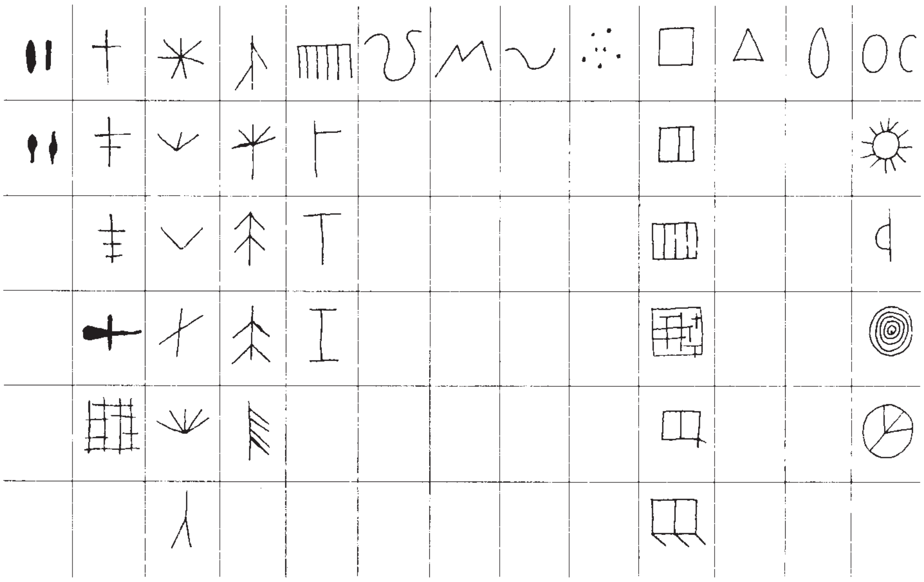
17 Figuras geométricas (círculos concêntricos em variadas modalidades) pintadas nas paredes do abrigo GO-JA-03 de Serranópolis, GO.

18 Figura de ave em posição de vôo (gavião), comum em abrigos rochosos do sudoeste de Goiás.

19 e 20 Quadro tipológico das figuras realistas, humanas e animais e geométricas, das pinturas rupestres da região de Várzea Grande, PI (segundo Niède Guidon em *Peintures rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil*, Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1975, quadros I e II).



19



20

A primeira correlação segura que se pôde estabelecer entre nós (Lapa Vermelha IV, em Pedro Leopoldo, MG), forneceu uma data de pelo menos 4 mil anos atrás, provavelmente 5 mil. Outras correlações mais recentes permitem recuar ainda mais essas datas. No caso, por exemplo, do sudeste do Piauí, é possível associar as manifestações rupestres às vagas antigas de ocupação da área por grupos de coletores/caçadores. Aliás, o chamado Estilo Várzea Grande da Tradição Nordeste, que pôde ser datado em 12.200 anos antes do presente, constitui uma das mais antigas manifestações artísticas da América.[6]

A problemática organização cronológica do material impediu, até aqui, a formulação de generalizações relativas à distribuição, origem ou evolução de temas, técnicas, estilos e tradições. Ultimamente, porém, têm-se multiplicado as tentativas de correlação e sistematização, com bastante proveito, e já se chegou, por exemplo, a propor, para discussão, a possibilidade de agrupamento do material em seis grandes tradições: Nordeste Meridional, São Francisco, Geométrica, Gravuras (itacoatiaras), Gravuras (Centro) e Coxilhas. Além disso, ao menos em certos contextos, foi possível propor-se uma passagem das formas naturalistas para as abstratas, o que eventualmente reforçaria certas teorias da arte que colocam nas formas orgânicas e realistas a matriz das formas inorgânicas e conceituais. Entretanto, o confronto das peculiaridades formais da arte rupestre com outras faixas da cultura material (p.ex., a cerâmica, ao menos no tocante a motivos decorativos), ainda não foi realizado, o que reduz, já por si, o campo da interpretação.

21 Desenho com sulcos (petroglifos), em bloco de arenito, de Jaraguá, bacia do rio das Almas, GO (segundo S. Moehlecke, P. I. Schmitz, A. S. Barbosa e I. Wüst em "Sítios petroglifos nos projetos alto Tocantins e alto Araguaia, Goiás", *Anuário de Divulgação Científica*, Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, 3-4, 1976-7, 61-108, fig. 3). Figuras humanas em visão frontal, algumas com adornos de cabeça (cocares ?).

22 Petroglifos de Montenegro, encosta do planalto do Rio Grande do Sul, com motivos lineares (segundo P. A. Mentz Ribeiro em "Petroglifos do sítio RS-T-14, morro do Sobrado, Montenegro, RS, Brasil", *Iheringia, Antropologia*, Porto Alegre, Museu Riograndense de Ciências Naturais, 2, 1972, 15-18).

1.6 As formas da representação

O jogo básico que deve ser considerado é a natureza e papel das formas geométricas, por oposição às formas figuradas e, nestas, das representações abstratas e naturalistas.

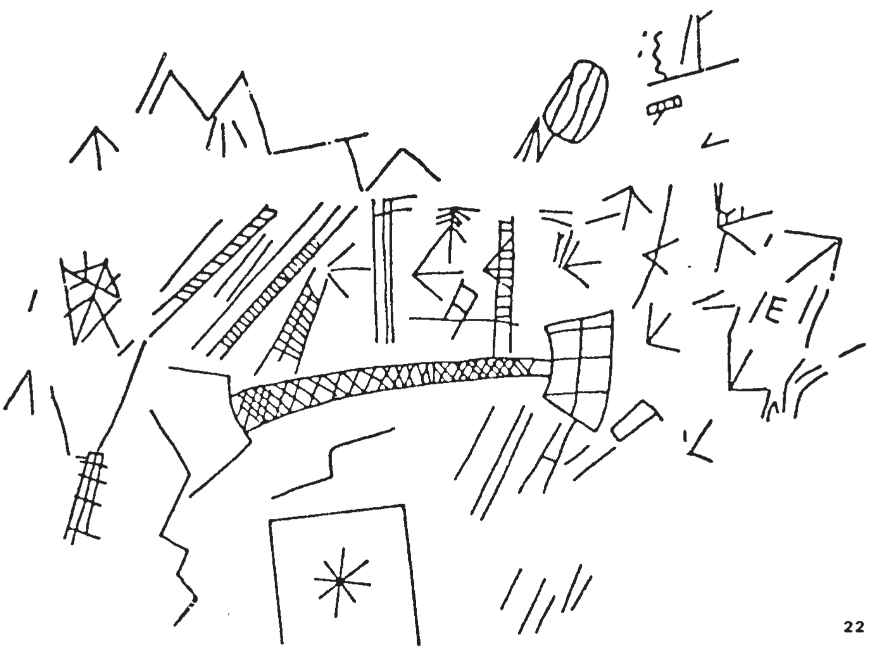
Na decoração cerâmica, já se viu, os motivos decorativos são essencialmente geométricos. Excluem-se vasos decorados plasticamente, de tradição amazônica, em que há representações principalmente de répteis e batráquios em pratos e tampas de urnas. Nas manifestações rupestres, bom contingente das figuras gravadas ou pintadas é também de caráter geométrico.

O motivo figurado se encontra em *appliques* de cerâmica, na própria concepção antropomorfa ou zoomorfa dos vasos, em estatuetas, zoólitos ou muiraquitãs e na pintura rupestre.

As formas figuradas, incorporadas parcial ou totalmente à estrutura dos vasos, é fenômeno também ele limitado à Amazônia. Assim, nas urnas funerárias, em que há paralelismos de formas e partes do corpo humano (bojo/barriga, base/pé, gargalo/pescoço, braços/alça, tampa/cabeça). Ou então, a forma humana, em relevo, adere à superfície do vaso. Em geral, a estilização é de rigor, sendo abstraídos apenas aqueles traços básicos definidores da forma humana. Também os vasos zoomorfos partem do recipiente para assumir forma animal: alça que se desenvolve

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

21



22

como cabeça de jacaré ou gargalo que se projeta como focinho de felino. Também aqui é comum a forma animal emergir em relevo da superfície do vaso, ocupando todas as suas faces. Trata-se, em geral, de uma única figura, excluída qualquer significação narrativa. Os *appliques*, por sua vez, revelam tratamento díspar, que vai da representação realista ao aproveitamento decorativo de traços individualizados: é o caso de motivos que, no mesmo vaso, se apresentam com traços realistas e sua variante decorativa estilizada.

As estatuetas raramente representam formas que não humanas. A linguagem, em geral, é extremamente convencional e se compõe de atributos que permitem 'ler' a categoria representada.

Já nos zoólitos e muiraquitãs, a representação figurada (aves, peixes, batráquios) varia consideravelmente no grau de realismo. Finalmente, é na pintura rupestre que se atinge o maior grau de ecletismo. Aí convivem sinais da mais pura abstração geométrica (linhas, pontos, círculos) com outros, de possível carga de representação (p.ex., triângulos para representação de vulvas ou de faces humanas, três traços convergentes — tridáctilos — para representar pegadas de aves etc.), até, como se viu, figuras animais ou humanas (e, mesmo, com baixíssima freqüência, de árvores ou artefatos), isoladas ou em grupos, articuladas em cena, esquematizadas ou revelando aspectos da aparência, do movimento, do espaço ou, enfim, de um conteúdo narrativo.

É possível, como se demonstrou etnograficamente, que a dicotomia formas geométricas/formas figuradas responda à dicotomia trabalho masculino/feminino. A associação freqüente, por exemplo, do artesanato feminino à tecelagem, cestaria e cerâmica (em que a forma e sua decoração se obtêm por uma seqüência cumulativa de gestos e, portanto, de padrões) e, como resultado, o predomínio das formas geométricas, deveria contrapor-se à caça como atividade essencialmente masculina, que exige conhecimento preciso dos animais e, portanto, fundamentaria os temas orgânicos e o tratamento naturalista. Estas considerações, todavia, não devem anular a possibilidade, já anteriormente referida, de relação evolutiva entre formas orgânicas e formas abstratas. Claro está que não se trata de um princípio geral qualquer, mas de um padrão significativo, entre outros.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

ANEXO 1. A OCUPAÇÃO DO TERRITÓRIO BRASILEIRO

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

As datas hoje aceitas para a primeira ocupação das Américas por grupos que, da Sibéria, pelo estreito de Behring, chegaram ao Alasca e depois se dirigiram para o sul, orçam entre 30 e 40 mil anos atrás, embora cronologias muito mais recuadas também tenham sido propostas. O fato é que a passagem a vau do estreito se tornou possível em dois longos períodos, como decorrência da retenção de água pelos glaciares: entre 50 e 40 mil anos atrás e, a seguir, entre 28 e 10 mil. Já a ocupação da América do Sul é mais tardia. As datas sugeridas para as mais antigas vagas de penetração em nosso continente, antes fixadas em até 10 mil anos, têm sido dilatadas para tempos que, segundo alguns especialistas, devem ir bem além de 15 mil anos, havendo mesmo quem chegue a dobrar tais cifras.[7] Seja como for, tratava-se de bandos de caçadores, em busca de caça de grande porte, que desceram das Américas Central e do Norte. E é certo que, por volta de 12 mil anos antes do presente, o homem já tinha atingido o extremo meridional das Américas.

Para o Brasil, algumas grandes linhas, ainda que vagas, já podem ser traçadas. Em especial, hoje se distinguem duas unidades principais de ocupação: a área amazônica e a área oriental, que abrange a costa atlântica e o planalto Central e o Meridional.

No planalto é que se registraram, em território nacional, os traços mais antigos dos primeiros grupos humanos que entre nós se implantaram. As datas hoje conhecidas, em vários pontos, tornam mais obscura e complexa uma interpretação de deslocamentos de sul para norte ou de sudeste (via área do Prata?) para norte, como se costumou fazer. Os próximos anos, a julgar pelo ritmo das novas informações que se vão avolumando, certamente permitirão fixar um quadro mais definido e coerente. Por ora, ele ainda é impreciso. Para sítios da região de Rio Claro, em São Paulo, há propostas de uma antigüidade de 14 a 20 mil anos, ou mais (embora seja prudente reter-se, por enquanto, idade não superior a 12 mil anos).[8] Para os restos encontrados em Lagoa Santa, MG, tem-se uma idade maior que 9 mil anos e, mais especificamente, na Lapa Vermelha, 15 mil anos e mesmo muito mais, ainda. Do Piauí, contudo, é que provêm as datações mais antigas, até agora registradas, fixadas por análises radiocarbônicas. No município de São Raimundo Nonato, a Toca do Caldeirão do Rodrigues atingiu a cronologia de 18.600 ± 600 anos; a Toca do Boqueirão da Pedra Funda, 17.000 ± 400 anos e a Toca do Sítio do Meio, 13.900 ± 300 anos.[9] Em todos os casos, têm-se bandos de caçadores/coletores que dispunham de grande número de artefatos de pedra, mas ignoravam a cerâmica e a agricultura.

Uma das tradições mais importantes relativas à faixa costeira — a segunda área em antigüidade de ocupação — é a dos sambaquis, elevações artificiais, às vezes de mais de 20 metros de altura, provocadas pelo acúmulo continuado, no mesmo local, de conchas dos moluscos utilizados na alimentação, em meio às quais ocorrem sepultamentos e outros 'restos culturais'. Existem, embora com interrupções e diferentes áreas de concentração, praticamente ao longo de toda a costa brasileira, cujos recursos começaram a ser explorados por volta de 5 mil a.C., quando as alterações do nível marinho durante o denominado *optimum climaticum* criaram condições favoráveis. A ocupação do litoral, portanto, é bastante posterior à do planalto, com o qual deve ter mantido contactos, apesar das barreiras naturais, em especial as escarpas da serra do Mar. Tais contactos, porém, são ainda muito mal conhecidos. Alguns sambaquis foram sucessivamente reocupados até datas relativamente recentes, inclusive por grupos que nada tinham a ver com seus primitivos ocupantes. Assim é que em certos sambaquis meridionais aparece cerâmica, a partir do século VI AD, devida a culturas identificadas como de tradição Tupiguarani.

A presença mais antiga, porém, de cerâmica, no Brasil, refere-se a ocupantes originais de sambaquis de duas áreas não muito afastadas, em nosso litoral: de um lado no Salgado, Pará, pôde-se identificar a 'fase Mina', que remonta ao fim do quarto ou início do terceiro milênio a.C.; no Recôncavo e costa sul da Bahia, tem-se a 'fase Periperi'', com data bem mais recente (880 a.C.).[10]

No médio e baixo Amazonas — a terceira área em ordem de ocupação — estão incluídas as culturas de maior complexidade de organização e, também, de grande interesse do ponto de vista formal, principalmente pela cerâmica. A presença de grupos pré-cerâmicos na Amazônia pode ser pressuposta, embora os indícios sejam ainda extremamente tênues. Os grupos cuja ocupação é abundantemente atestada já são ceramistas e praticavam uma agricultura de roçado. Na foz do Amazonas, a cronologia começa a partir do primeiro milênio a.C. ('fase Ananatuba', na ilha de Marajó). Para o médio Amazonas, as datas são posteriores, cerca de 2400 anos antes do presente (Jauari).[11]

ANEXO 2. ARQUEOLOGIA AMAZÔNICA

A Amazônia é uma das mais amplas áreas naturais e culturais do continente, pois abrange não só o Pará, Amazonas, Acre, Amapá, Rondônia, Roraima, norte de Goiás, Mato Grosso e parte oriental do Maranhão, como, ainda, o nordeste da Bolívia, leste do Peru e do Equador, sudeste da Colômbia, sul da Venezuela, sul da Guiana, Suriname e Guiana Francesa.

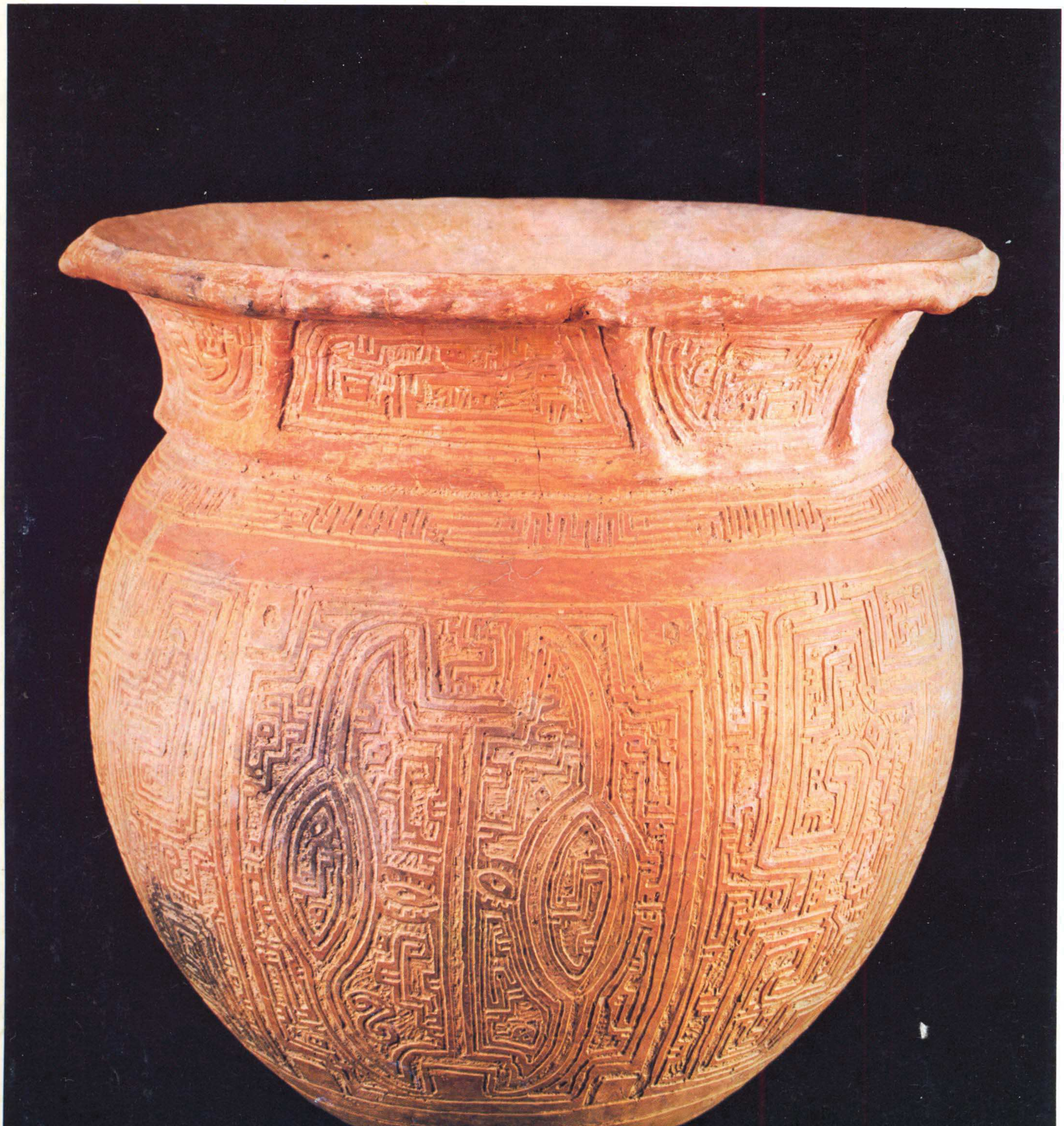
A esta área se atribui a tradição conhecida convencionalmente por 'culturas de floresta tropical que se refere a uma agricultura de roçado (implicando rodízios e deslocamentos) e uma organização sócio-política que não teria ultrapassado o nível de tribo.

Os dados relativos às ocupações humanas mais antigas são escassos, dispersos e insuficientemente coletados, em particular no tocante à Amazônia brasileira. Se se desconsiderar a possibilidade da presença de grupos que não conheciam a agricultura e a cerâmica (testemunhada, até o presente, pelo encontro, no alto Tapajós, de apenas duas pontas de projétil que, em outras áreas, são características de um estágio pré-cerâmico datado de 8/5 mil a.C.), é a cerâmica que nos dá o início seguro da chegada do homem.

As datas mais recuadas (final do quarto ou princípio do terceiro milênio a.C.), provêm dos já mencionados sambaquis do litoral paraense do Salgado. Pelos contactos com material da fase Alaka (Guiana) e da costa venezuelana, por sua vez associados a migrações vindas do norte, pode-se entender esta primeira ocupação como integrante de um quadro de fenômenos que se originaram a muito longa distância. Já se propôs[12] que a tradição Mina, a que se filia a cerâmica em tela, representa o segmento nordeste da ocupação do litoral sul-americano, entre o sexto e o quarto milênios a.C., a partir das costas equatorianas e colombianas, com ramificações que vêm até do litoral sudeste dos Estados Unidos, de um lado e, descendo, vão até o litoral nordeste do Brasil (Bahia).

Perto do início do primeiro milênio a.C., a instalação de grupos agricultores e ceramistas (provavelmente de filiação andina), na boca do Amazonas, na ilha de Marajó, dá começo a uma ocupação que só findará após a chegada dos colonizadores e é atestada por cinco fases arqueológicas: Ananatuba (980 a.C./200 a.C.), Mangueiras (contemporânea de Ananatuba/AD 100), Formiga (AD 100/400), Marajoara (AD 400/1350) e Aruã (desfeita, em 1820, por ação dos portugueses). De todas estas fases, a que sem dúvida se transformou no chamariz da arqueologia amazônica é a Marajoara, a quarta na seqüência (figs. 23-27). Corresponde a uma ocupação do norte da ilha, caracterizada por aterros artificiais (tesos), em terrenos alagadiços, para fins funerários ou habitacionais de dimensões consideráveis (um dos maiores tesos funerários apresentava 250 m de comprimento, 59 de largura e 6,4 de altura). O principal material fornecido por esses tesos é a cerâmica, em particular as urnas funerárias de grande porte e elaboradíssima decoração pintada, incisa ou excisa (desenhos em relevo). Há também abundância de vasos com formas humanas ou referência à forma humana. Apresentando os mesmos padrões de decoração encontram-se, também de barro, grandes quantidades de estatuetas (figuras antropomorfas), assim como tangas (fig. 24), fusos de fiar, bancos, batoques, além de outros recipientes cerâmicos, inclusive urnas funerárias sem decoração. O requinte formal e a quantidade da cerâmica, e também as características dos aterros, são todos indícios, pela soma de trabalho exigida, pela especialização implicada, pela importância das atividades cerimoniais, pelos padrões de organização espacial, de uma sociedade em processo de diferenciação e estratificação social.

No médio Amazonas há várias áreas de assentamento, datando os mais antigos, segundo o testemunho da cerâmica, de meados do primeiro milênio a.C. Um dos focos de interesse está em Santarém, no Pará, na junção do rio Tapajós com o Amazonas. O lugar certamente foi sede de uma importante cultura proto-histórica, conhecida como santarena ou tapajônica. Dados obtidos dos cronistas seiscentistas e posteriores permitiram completar as informações arqueológicas e afirmar a existência de um grau apreciável de complexidade na organização deste grupo: grande densidade de população, com aldeias de mais de quinhentas famílias; sistema de 'ranchos' de 20/30 famílias subordinadas a um chefe, por sua vez dependente de um chefe superior, presença de escravidão.



23

23 Urna funerária em cerâmica, 37, da fase dita Marajoara, tipo Arari Vermelho Exciso, procedente de Camutins, ilha de Marajó, PA, col. Museu Goeldi, Belém. A decoração excisa é aquela em que se retiram da superfície da cerâmica, antes da queima, porções de vários tamanhos, formas e profundidades; o desenho, assim, se constrói por linhas em ressalto.

24 Tanga de cerâmica, 10,9 x 14,1, fase Marajoara, procedente do lago do Arari, ilha de Marajó, PA, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

25 Vaso de argila antropomorfo, 27, fase Marajoara, corpo exciso e com apêndices plásticos, cabeça decorada plasticamente e com incisões sobre fundo branco, procedente da fazenda dos Macacos, ilha de Marajó, PA, col. particular, São Paulo.

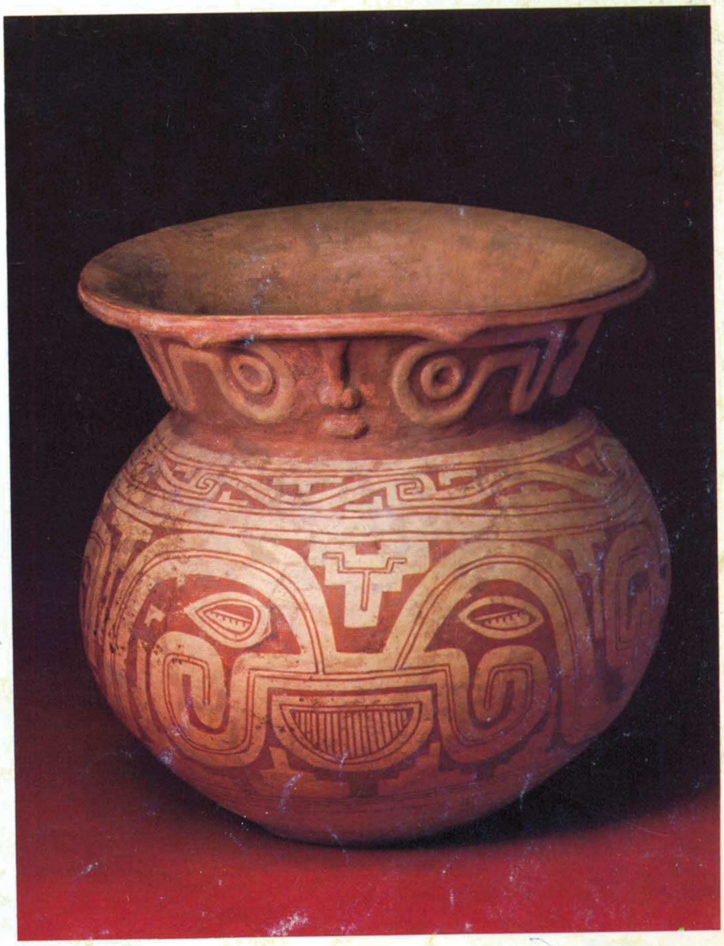
26 Urna funerária antropomorfa em cerâmica, 83, da fase Marajoara, tipo Joanes Pintado, procedente de Monte Carmelo, rio Anajás, ilha de Marajó, PA, col. Museu Goeldi, Belém.

27 Urna funerária em cerâmica, 38, da fase Marajoara, tipo Joanes Pintado, procedente de Camutins, ilha de Marajó, PA, col. Museu Goeldi, Belém.

26

24

25



27

PÚBLICA DO PARANÁ

A cerâmica de Santarém apresenta pelo menos duas variantes: a policrômica e a decorada plasticamente. Esta última, talvez posterior, é a mais conhecida e se tipifica pelo uso de adornos modelados separadamente e depois aplicados à superfície dos vasos (figs. 28 e 29). Os motivos preferidos são as representações de animais, constituindo um variado 'jardim zoológico'. Essa cerâmica faz parte de um complexo que se inicia depois do ano 1000 de nossa era e perdura até o contacto com os colonizadores (pelo século XVII o grupo já havia perdido expressão tribal). Incluem-se nesse complexo a cerâmica Konduri, no Jamundá/Trombetas, e as fases Mazagão (Amapá), Itacoatiara (Refinaria de Manaus e cidade de Itacoatiara), Diauarum e Ipavu (alto Xingu), Arauquin (médio Orenoco) e Mabaruma (Guiana). A maior parte da cerâmica conservada não devia ser de uso quotidiano. Muitos vasos não apenas trazem inúmeros e delicados adornos, com representações de animais ou homens, como também são eles próprios zoomorfos, antropomorfos, às vezes combinados. Assim, aproveitam características da forma para paralelos. Freqüentemente a figuração é estilizada: no bojo aparecem, de um lado, as patas do animal, e do outro, a cabeça. A fragilidade e dificuldade de manipulação impostas por certas formas e a abundância e cuidado na decoração fazem supor que a função destas peças fosse cerimonial, representando especialização artesanal bastante avançada.

Juntamente com a cerâmica, o grande número de estatuetas de terracota (5/20 cm de altura) constitui menção obrigatória. Por causa das alusões dos cronistas, foram comumente interpretados como ídolos e associadas a rituais de 'adoração' ou a 'cultos da fertilidade' (fig. 30). As funções cerimoniais sem dúvida devem ser lembradas a propósito destas figuras (ainda mais levando-se em conta o papel de centro cerimonial de toda uma região, que teria desempenhado o assentamento situado no local da futura Santarém). Contudo, não se pode dar exclusividade a este tipo de função. Há, por exemplo, estatuetas em miniatura que levam a crer num uso como brinquedo ou treinamento artesanal. Alguns tipos estão associados certamente a contextos explicitadores da diferenciação de *status*. (fig. 31a,b).

Outros complexos cerâmicos não podem deixar de ser registrados, ainda que de passagem, como os de Cunani e Maracá, no Amapá, e Miracangüera, junto de Itacoatiara. Trata-se de material proveniente de contextos funerários, em geral urnas antropomorfas de impressionante sentido plástico (figs. 32 e 33).

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

28 Vaso de cerâmica com prato suportado por três cariátides apoiadas em base 'de carretel', 20. Típico da cultura proto-histórica de Santarém, PA, col. MAE/USP. Notar a abundância de decoração plástica, antropomorfa e zoomorfa.

29 Vaso de cerâmica do tipo dito 'de gargalo', 15,5, apresentando forma que lembra uma lâmpada votiva. Além da decoração plástica aplicada ao bojo, gargalo e alças (e que multiplica motivos animais, há também decoração incisa. Cultura de Santarém, PA, col. MAE/USP.

30 Estatueta de cerâmica, 18, figura feminina, de base semilunar, tipo comum na cultura de Santarém, PA, col. MAE/USP.

31a, b Frente e verso de estatueta de cerâmica, 32. Figura masculina sentada, em posição hierática e adornada com uma série de elementos indicadores de *status* (e, portanto, de uma sociedade diferenciada e hierarquizada): penteado minuciosamente cuidado, colares, diadema, brincos e pulseiras. Cultura de Santarém, PA, col. MAE/USP.

32 Urna funerária em cerâmica, antropomorfa, com tampa representando a cabeça (encimada por ave). Subtradição Guarita, procedente do lago de Silves, baixo rio Urubu, AM, col. Museu Goeldi, Belém.

33 Urna funerária em cerâmica, 21, antropomorfa, representando figura masculina sentada numa banqueta, fase Maracá, procedente do igarapé do Lago, rio Maracá, AP, col. Museu Goeldi, Belém.

30

31a

31b

32

33

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

Por ocasião do contacto, no século XVI, os europeus depararam com grupos de indígenas falantes das línguas tupi e guarani, aparentadas entre si. Apresentavam bastante homogeneidade cultural e se distribuíam por toda a fachada atlântica e em áreas do interior junto a grandes vias fluviais, que incluíam partes dos atuais territórios da Argentina, Paraguai e Uruguai.

A semelhança de traços básicos de sua cultura material com os de grupos anteriores ao século XVI e, portanto, só conhecidos arqueologicamente, permitiu estender também a eles a denominação tupiguarani, o que não implica, forçosamente, em reconhecer a mesma identidade étnica. [13]

Há divergência quanto à origem dos grupos tupis-guaranis. Estudos de glotocronologia sugerem que o tronco lingüístico original ocupava o território da atual Rondônia, de onde se dispersou a família lingüística tupi-guarani, talvez em virtude de mudanças climáticas ocorridas entre 3.500 e 2 mil anos atrás, que provocaram a redução de seu *habitat* de floresta.

Outras hipóteses colocam a bacia do Paraná-Paranapanema (ou ainda outras regiões) como foco da dispersão. O fato é que, por volta dos sécs. V/VI da nossa era, sua presença começa a ser atestada, expandindo-se por todo o litoral, do Rio Grande do Sul até o Rio Grande do Norte. As datações disponíveis permitem sugerir-se uma migração nesse sentido, embora aqui também se coloquem alternativas. [14] A área abrangida por essa tradição cerâmica, assim como sua duração, são excepcionais e nem mesmo no Velho Mundo se encontram paralelos próximos.

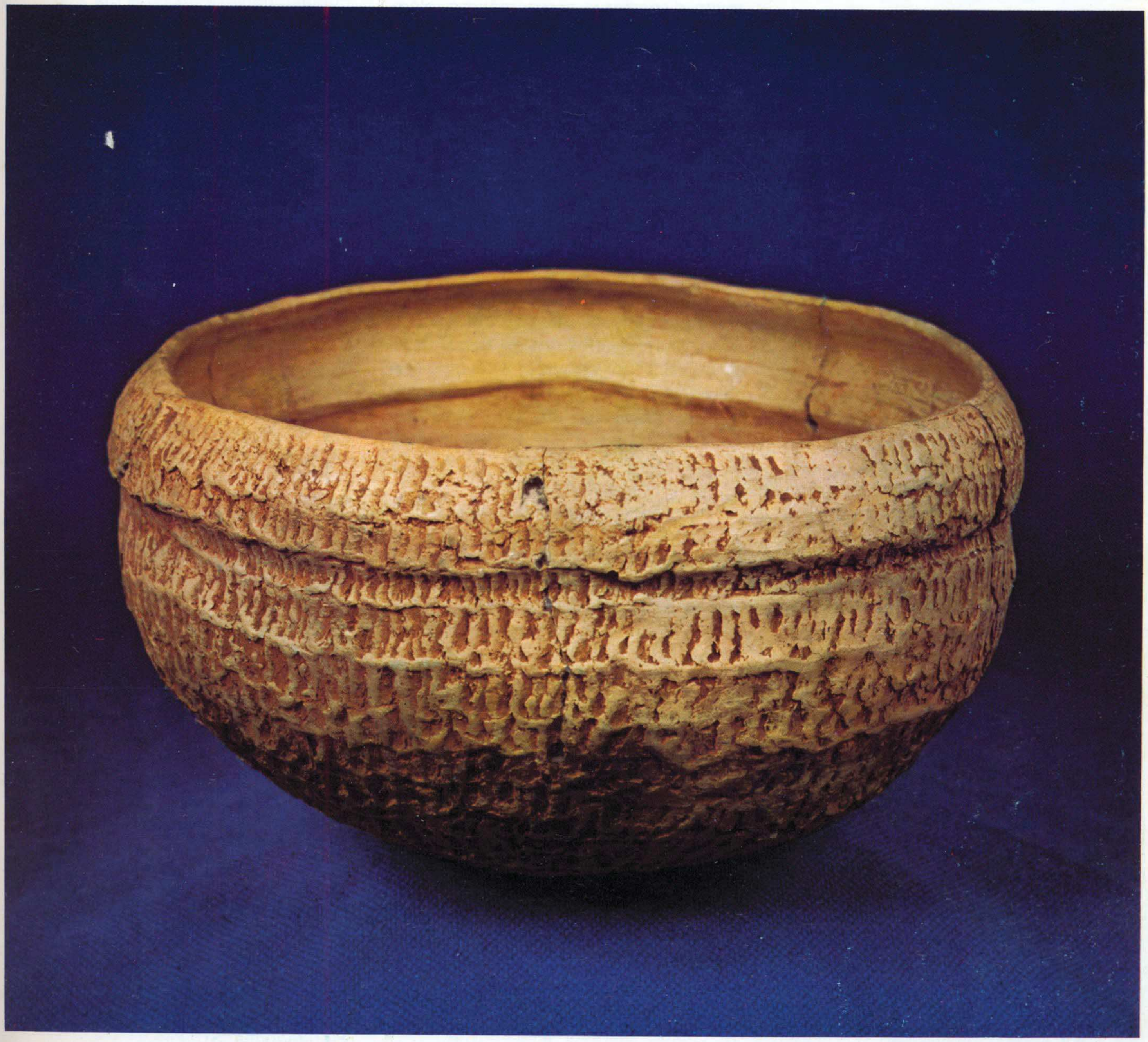
Os sítios ocupados localizam-se em áreas de mata, preferencialmente, e, pela pouca profundidade das camadas arqueológicas, indicam permanência restrita. A cerâmica é o principal testemunho, muitas vezes como recipiente funerário (urnas utilizadas para sepultamentos secundários, depositadas na própria área de habitação ou vizinhanças). Outros artefatos característicos são machados polidos, bolas de boleadeira, tembetás (adornos labiais), em especial os de forma em ' T ', mãos de pilão, pontas de flecha pedunculadas e com aletas, cachimbos, discos polidos etc.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

É possível distinguir, dentro da tradição cerâmica tupiguarani, três subtradições, definidas a partir das características mais comuns da decoração das paredes dos vasos: Pintada, Corrugada (os roletes com que se forma o vaso são unidos por pressão das pontas dos dedos, deixando marcas perpendiculares, regularmente espaçadas (figs. 34, 35) ou Escovada (um instrumento, como espiga de milho, aplicado à superfície do vaso, deixa estrias regulares). Ao que parece, estas subtradições correspondem, nessa ordem, a uma seqüência cronológica, embora hoje se tenha consciência de que a situação é na realidade mais complexa.

Nas áreas em que se estabeleceu, a tradição tupiguarani conviveu com tradições locais, promovendo às vezes redes de influências recíprocas.

34



35

34 Urna funerária em cerâmica, com tampa, 74, da tradição Tupiguarani, subtradição Corrugada (tipo de decoração constituída por sulcos paralelos perpendiculares ou transversais à boca do vasilhame, produzidos por pressões do polegar na junção dos roletes de argila com os quais se executa o corpo do artefato). Proveniente do rio Tavares, Florianópolis, SC, col. Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

35 Vasilhame cerâmico em forma de meia-esfera, de boca constrita, contorno composto, proveniente do interior do Estado de São Paulo, col. Museu Paulista da USP. Tradição Tupiguarani, subtradição Corrugada.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

PRINCIPAIS COLEÇÕES PÚBLICAS

Só foram incluídas as coleções institucionais, pois as particulares são muito dispersas e assistemáticas, além de nunca terem sido convenientemente levantadas. Além disso, das coleções institucionais selecionaram-se apenas aquelas de certa abrangência no tocante a uma área ou tema.

Centro de Estudos Arqueológicos
Av. Suburbana, 4616, Del Castilho
Rio de Janeiro, RJ.

Instituto de Pré-História da
Universidade de São Paulo
Cidade Universitária
São Paulo, SP.

Museu Arqueológico do
Rio Grande do Sul
Taquara, RS.

Museu de Arqueologia e
Artes Populares
R. Quinze de Novembro, 567
Paranaguá, PR.

Museu de Arqueologia e Etnologia da
Universidade de São Paulo
Cidade Universitária
São Paulo, SP.

Museu de Sambaquis
R. Rio Branco, 229
Joinville, SC.

Museu do Estado
Av. Rui Barbosa, 960
Recife, PE.

Museu do Homem do Sambaqui
R. Esteves Júnior, 159
Florianópolis, SC.

Museu Nacional
Quinta da Boa Vista
Rio de Janeiro, RJ.

Museu Paraense Emílio Goeldi
Av. Independência, 364
Belém, PA.

Museu Paranaense
Pça. Generoso Marques
Curitiba, PR.

Museu Paulista da Universidade
de São Paulo
Jardim do Ipiranga
São Paulo, SP.

Museu Universitário
Cidade Universitária, Trindade
Florianópolis, SC.

No exterior:

University Museum, Philadelphia, USA

Smithsonian Institution, Washington, USA

Museum für Völkerkunde, Hamburgo, Alemanha

Etnografiska Museet, Gotemburgo, Suécia

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

NOTAS

1. Preferiu-se utilizar a expressão 'pré-colonial' (em lugar de 'pré-histórico', 'pré-colombiano', 'pré-cabralino' ou outras fórmulas correntes), pois ela caracteriza sem ambigüidades os grupos aqui instalados, em situação independente do projeto colonial europeu, que vai incorporá-los em graus e momentos diferentes, a partir do século XVI de nossa era.

2. Ver Rohr, J. A. O sítio arqueológico de Alfredo Wagner, SC-VI-13. *Pesquisas, Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 17, 1967; Dias Jr. & Carvalho, E. T. A pré-história da serra fluminense e a utilização das grutas do Estado do Rio de Janeiro. *Pesquisas, Antropologia*. São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 31, 1980.

3. Entretanto, datações fornecidas por análises radiocarbônicas de carvão associado a cacos cerâmicos, provenientes de sambaquis do litoral do Salgado, Pará, e oscilando entre 3.000 e 1.600 anos a.C., permitem definir a mais antiga cultura ceramista brasileira ('fase Mina'). Ela se refere não a grupos produtores de alimentos, mas a coletores de recursos marinhos e pescadores, como forma de adaptação bastante especializada a um meio ambiente específico.

4. Ver Schmitz, P. I. Indústrias líticas en el sur de Brasil. *Estudos Leopoldenses*. São Leopoldo, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, *14* (47):103-29, 1978.

5. Rohr, J. A. Os sítios arqueológicos do planalto Catarinense, Brasil. *Pesquisas, Arqueologia*, São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 24, 1971.

6. Laming-Emperaire, A. Missions archéologiques de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brésil — Le grand abri de Lapa Vermelha (P.L.). *Revista de Pré-História*, São Paulo, Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, *1* (1):53-89, 1979.
Guidon, Niède. Datações pelo C14 de sítios arqueológicos em São Raimundo Nonato, sudeste do Piauí (Brasil), *Clio. Revista do Curso de Mestrado em História*, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, *4*:35-37, 1981.

7. Ver Guidon, Niède. Arte rupestre do Piauí. In: Schmitz, Barbosa e Ribeiro, orgs. Temas de arqueologia brasileira, 4, arte rupestre. *Anuário de Divulgação Científica*, Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, (8):15-32, 1978-80.

8. Para uma visão de conjunto do problema, ver Jennings, J. D. Origins. In: Jennings, J. D. org. *Ancient native Americans*. San Francisco, W. Freeman, 1978, p. 1-43; Laming-Emperaire, A. Le peuplement de l'Amérique. In: Poirier, J., org. *Ethnologie Régionale 2 — Asie, Amérique, Mascareignes*. Paris, Gallimard, 1978, p. 1059-76. Encyclopédie de la Pléiade. Meggers, B. J. *América pré-histórica*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

9. Beltrão, M. da C. Datações arqueológicas mais antigas do Brasil. *Anais da Academia Brasileira de Ciências*, Rio de Janeiro, *46*(2):211-51, 1974.
Prous, André. O páleo-índio em Minas Gerais. In: Schmitz, Barbosa e Ribeiro orgs., Temas de arqueologia brasileira, 1, Páleo-índio, *Anuário de Divulgação Científica*, Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, (5):61-74, 1978-80.
Ver Guidon, Niède. Datações pelo C14 de sítios arqueológicos em São Raimundo do Nonado, sudeste do Piauí (Brasil).

10. Ver Simões, M. F. Coletores-pescadores ceramistas do litoral do Salgado (Pará). *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, Antropologia*, N.S., 78, Belém, 1981; Calderón, V. Contribuição para o conhecimento da arqueologia do Recôncavo e do sul do Estado da Bahia. In: Simões, M. F. org. *Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas. Resultados preliminares do 5º ano*. Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1974. Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, n. 26, p. 141-54.

11. Ver Simões, M. F. A pesquisa arqueológica na Amazônia Legal Brasileira. *Dédalo, Revista de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, n. 17/18, p. 11-25, 1973.

12. M. F. Simões, *op. cit.* (nota 10).

13. Na terminologia arqueológica brasileira convencionou-se empregar a expressão 'tupiguarani' para indicar apenas uma tradição cerâmica (portanto, um fato de cultura material), reservando-se a expressão original tupi-guarani para designar os grupos falantes das línguas tupi e guarani, que derivam de um tronco comum.

14. Para conhecimento das alternativas, ver Meggers, B. J. & Evans, C. A reconstituição da pré-história amazônica. Algumas considerações teóricas. In: *O Museu Goeldi no Ano do Sesquicentenário*, Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1973. Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, n. 20, p. 51-69; Brochado, J. P. Migraciones que difundieron la tradición alfarera Tupiguaraní. *Relaciones*, N.S., Buenos Aires, Sociedad Argentina de Antropología, n. 7, p. 7-39, 1973; id., Desarollo de la tradición cerámica Tupiguaraní (AD. 500/1800). *Publicação nº 3*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Departamento de Ciências Sociais-Gabinete de Arqueologia, 1973; Susnik, B. *Dispersión Tupí-Guaraní prehistórica – ensayo analítico*. Asunción, Museo Etnográfico Andrés Barbero, 1975.

BIBLIOGRAFIA

Observações: Se a arqueologia brasileira já produziu vasta bibliografia, composta em especial de estudos de sítios e relatórios de escavações, são raros, como se notou no texto, os trabalhos que tratem explicitamente dos problemas artísticos. Por isso, além dos poucos títulos específicos existentes, selecionaram-se obras que permitissem situar os aspectos gerais da ocupação pré-colonial do Brasil e as principais características das culturas envolvidas, assim como algumas poucas monografias regionais mais abrangentes capazes de assegurar a cobertura de todas as áreas. Incluíram-se, ainda, catálogos sistemáticos e repertórios bibliográficos que, para as questões a que se referem(arte rupestre,, sambaquis, zoólitos), dispensam a situação das obras que eles já registram. Também se mencionam algumas obras que, embora discutíveis quanto à abordagem, são importantes do ponto de vista da informação ou da documentação ilustrada. Para completar a informação, deve-se fazer uso das principais séries e periódicos listados no final.

Obras gerais

BARATA, Frederico. *As artes plásticas no Brasil,* Arqueologia. 2. ed., Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968.

BROCHADO; J. Proenza et alii. Arqueologia brasileira em 1968. *Relatório preliminar sobre o Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1969. (Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, 12).

COSTA, Angyone. *Introdução à arqueologia brasileira (etnografia e história).* 4. ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1980. (A 1ª edição é de 1934).

LAMING-EMPERAIRE, Annette. Problèmes de préhistoire brésilienne. *Annales,* Paris, *30* (5): 229-60, 1975.

MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford. Lowland South America and the Antilles. In: JENNINGS, J. D., org. *Ancient native Americans.* São Francisco, Freeman, 1978. p. 543-93.

MENDES, Josué Camargo. *Conheça a pré-história brasileira.* São Paulo, Polígono/EDUSP, 1970.

MENESES, Ulpiano Bezerra de, coord. Mesa-redonda sobre a situação atual da pesquisa arqueológica no Brasil, SBPC/72. *Dédalo, Revista de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo. Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, (17-18), 1973.

PALLESTRINI, Luciana. Arqueologia brasileira. In: EYDOUX, H. P. *À procura dos mundos perdidos.* São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1967. p. 276-87.

SCHMITZ, P. I. et alii, orgs. Temas de arqueologia brasileira: 1-5: páleo-índio, arcaico do interior, arcaico do litoral, arte rupestre, os cultivadores do planalto e do litoral. *Anais de Divulgação Científica,* Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, n. 5-9, 1978-80.

SILVA, Fernando Altenfelder & MEGGERS, Betty. Desenvolvimento cultural no Brasil. In: SCHADEN, E., org. *Homem, cultura e sociedade no Brasil.* Rio de Janeiro, Vozes, 1972. Seleções da *Revista de Antropologia, p. 11-26.*

SIMÕES, Mário Ferreira, org. *Programa Nacional de pesquisas arqueológicas, resultados do 1º/5º ano.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1967, 1969, 1971, 1974. (Publicações do Museu Paraense Emílio Goeldi, 6, 10, 13, 15, 16).

— *Índice das fases arqueológicas brasileiras, 1950-1971.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1972. (Publicações Avulsas do Museu Paraense Emílio Goeldi, 18).

WILLEY, Gordon. *An introduction to American archaeology, vol. II: South America.* Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1971.

Monografias regionais

ALMEIDA, Ruth Trindade de. *A arte rupestre dos Cariris Velhos.* João Pessoa, Editora Universitária/UFPb, 1979.

ANTHONIOZ, S. et alii. Les peintures rupestres de Cerca Grande, MG, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud.* Paris, n. 6, 1978.

BARATA, Frederico. *A arte oleira dos Tapajó.* Considerações sobre a cerâmica e dois tipos de vasos característicos. Belém, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1950. (Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 2).

—. Uma análise estilística da cerâmica de Santarém. *Cultura,* MEC, Rio de Janeiro, *3*(5): 185-205, 1953.

—. *A arte oleira dos Tapajó.* Alguns elementos novos para a tipologia de Santarém. Belém, Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 1953. (Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 6).

BELTRÃO, Maria da Conceição M. C. *Pré-história do Estado do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Forense Universitária/SEEC, 1978.

BELTRÃO, M. da C. M. C. & COSTA, Heloísa Fénelon. Gravuras e pinturas rupestres no Brasil. *Dédalo – Revista de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, (16):5-13, 1972.

CHMYZ, Igor. A ocupação do litoral dos Estados do Paraná e Santa Catarina por povos ceramistas. *Estudos Brasileiros,* Curitiba, (1):7-43, 1976.

COLONELLI, Cristina A. & MAGALHÃES, Erasmo d'Almeida Arte rupestre no Brasil: uma bibliografia anotada. *Dédalo – Revista de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, (21-22): 117-33, 1975.

CORRÊA, Conceição Gentil. *Estatuetas de cerâmica na cultura de Santarém. Classificação e catálogo das coleções do Museu Goeldi.* Belém, Museu Paraense Emílio Goeldi, 1965. (Publicações do Museu Paraense Emílio Goeldi, 4).

DIAS, Ondemar F. Evolução da cultura em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. *Anuário de Divulgação Científica,* Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia/Universidade Católica de Goiás, p. 110-30, 1976/7.

EVANS, Clifford & MEGGERS, Betty J. Archaeological investigations at the mouth of the Amazon. *Bureau of American Ethnology Bulletin 167,* Washington, Smithsonian Institutuion, 1957.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. Instituto Nacional de Artes Plásticas. *Museu Paraense Emílio Goeldi*, Rio de Janeiro, 1981 (Col. Museus Brasileiros, 4).

GUIDON, Niède. Peintures rupestres de Várzea Grande, Piauí, Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud,* Paris, n. 3, 1975.

GUIDON, N. et alii. Documents pour la préhistoire du Brésil méridional, I: L'État de São Paulo. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud,* Paris, n. 2, 1973.

HILBERT, Peter. *A cerâmica arqueológica da região de Oriximiná.* Belém, Instituto de Antropologia e Etnografia do Pará, 1955. (Publicações do Instituto de Antropologia e Etnologia do Pará, 9).

LAMING-EMPERAIRE, A. et alii. Grottes et abris de la région de Lagoa Santa, MG., Brésil. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*, Paris, n. 1, 1974.

LAROCHE, A. F. G. *Contribuição para a pré-história pernambucana* Recife, Ginásio Pernambucano, 1975.

MAGALHÃES, Erasmo d'Almeida. Sambaquis brasileiros: orientação bibliográfica, I e II. *Dédalo – Revista de Arte e Arqueologia*, São Paulo, Museu de Arte e Arqueologia da USP, (1):93-111, 1965; (6):105-11, 1967.

MEGGERS, Betty & EVANS, Clifford. An experimental formulation of horizon-styles in the tropical forest area of South America. In: LOTHROP, S. K. org., *Pre-columbian arts and archaeology.* Cambridge, Harvard University Press, 1961, p. 372-88.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. *Arqueologia amazônica: Santarém.* São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, 1972.

MILLER JÚNIOR, Tom C. Arqueologia da região central do Estado de São Paulo: *Dédalo-Revista de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, (16):13-118, 1972.

NORDENSKIÖLD, Erland. *Ars americana. L'archéologie du bassin de l'Amazone,* Paris, Van Oest, 1930.

OTT, Carlos. *Pré-história da Bahia*, Salvador, Progresso, 1958.

PALMATARY, Helen C. The pottery of Marajó island, Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society,* N. S., Filadélfia, *39*(3), 1950.

—. The archaeology of the lower Tapajós valley, Brazil. *Transactions of the American Philosophical Society,* N. S., Filadélfia, *50*(3), 1960.

PROUS, André. Catalogue raisonné des sculptures préhistoriques zoomorphes du Brésil et de l'Uruguay. *Dédalo-Revista de Arqueologia e Etnologia,* São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, (20):11-127, 1974.

—. Les sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l'Uruguay. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud,* Paris/Braga, n. 5, 1977.

PROUS, A. & PIAZZA, W. Documents pour la préhistoire du Brésil méridional, II: L'État de Santa Catarina. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*, Paris, n.4, 1977.

PROUS, A. et alii. Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas, Antropologia,* São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 31, 1980.

RIBEIRO, Pedro A. Mentz. A arte rupestre no sul do Brasil. *Revista do CEPA,* Santa Cruz do Sul, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, (7):1-27, 1978.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Arqueologia de Goiás. Seqüência cultural e datação de C 14. *Anuário de Divulgação Científica,* Goiânia, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, Universidade Católica de Goiás, (3-4):1-21, 1967-7.

—. A evolução da cultura no sudoeste de Goiás. *Pesquisas, Antropologia,* São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 31, 1980.

—. *A evolução da cultura no centro e nordeste do Brasil entre 12.000 e 4.000 anos antes do presente.* 1980. Manuscrito.

SCHMITZ, P. I. et alii. Sítios de petroglifos nos projetos alto-Tocantis e alto-Araguaia, Goiás. *Pesquisas, Antropologia*, São Leopoldo, Instituto Anchietano de Pesquisas, n. 30, 1979.

TORRES, Heloísa Alberto. *Arte indígena da Amazônia.* Rio de Janeiro, Imprensa Oficial, 1940. Publicações do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Principais séries e periódicos

Anais do Museu de Antropologia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Anuário de Divulgação Científica, Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás, Goiânia.

Arqueologia. Conselho de Pesquisa da Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

Arquivos do Museu de História Natural, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Arquivos do Museu Paranaense, Curitiba

Boletim do Museu de Arte e História, Arqueologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

Boletim do Museu Nacional, NS, Antropologia, Rio de Janeiro.

Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, N.S., Antropologia, Belém.

Cadernos de Arqueologia, Museu de Arqueologia e Artes Populares, Paranaguá.

Dédalo — Revista de Arqueologia e Etnologia, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Pesquisas. Antropologia. Instituto Anchietano de Pesquisas, São Leopoldo.

Projeto Arqueológico de Itaipu. Relatórios das pesquisas realizadas na área, Convênio Itaipu Binacional/SPHAN, Curitiba.

Revista do CEPA, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Santa Cruz do Sul.

Revista do Museu Paulista, N.S., Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Revista de Pré-História. Instituto de Pré-História da Universidade de São Paulo, São Paulo.

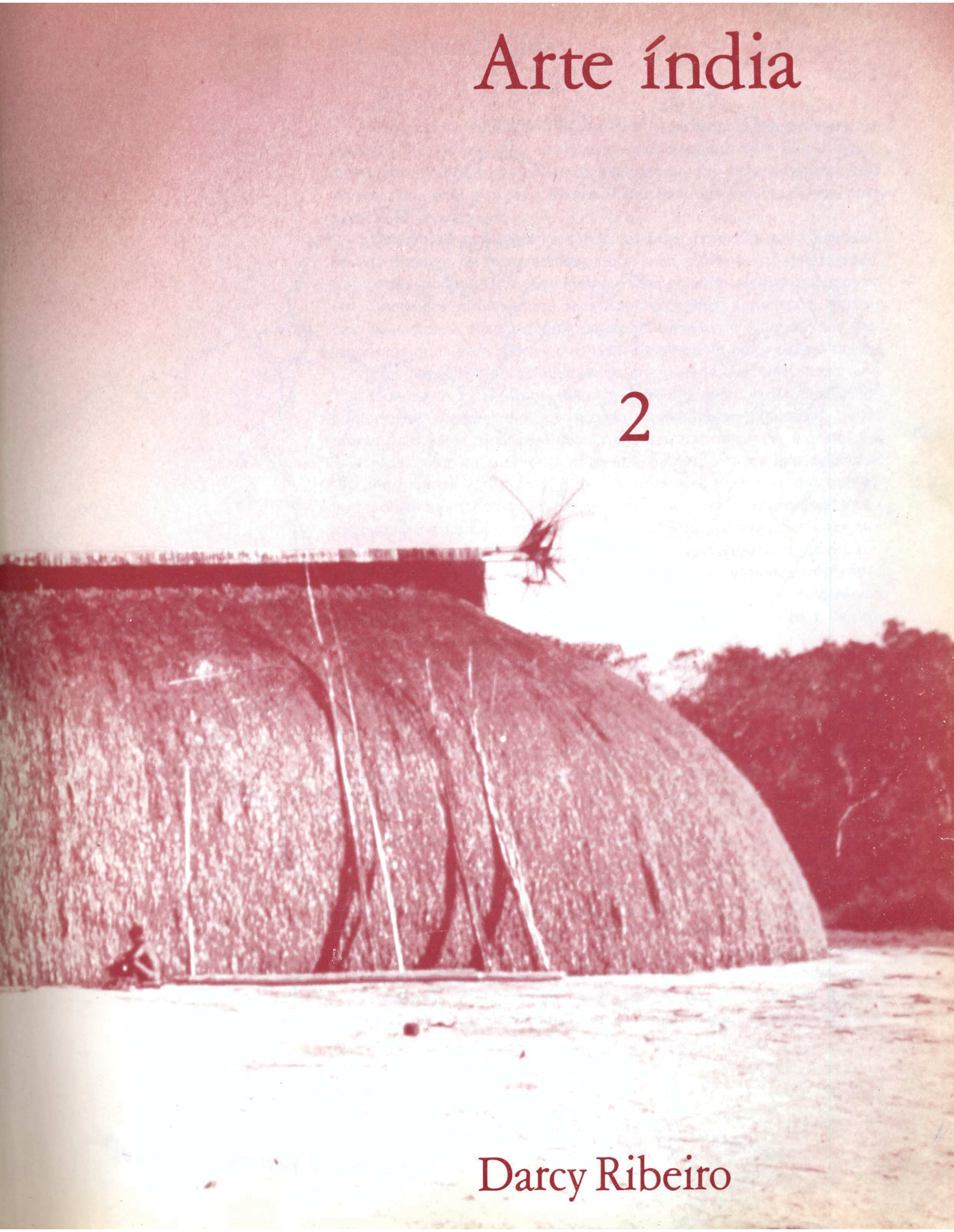
Série Arqueologia. Museu Paulista da Universidade de São Paulo, São Paulo.

ECA PUBLICA

São, Paulo, novembro 1980

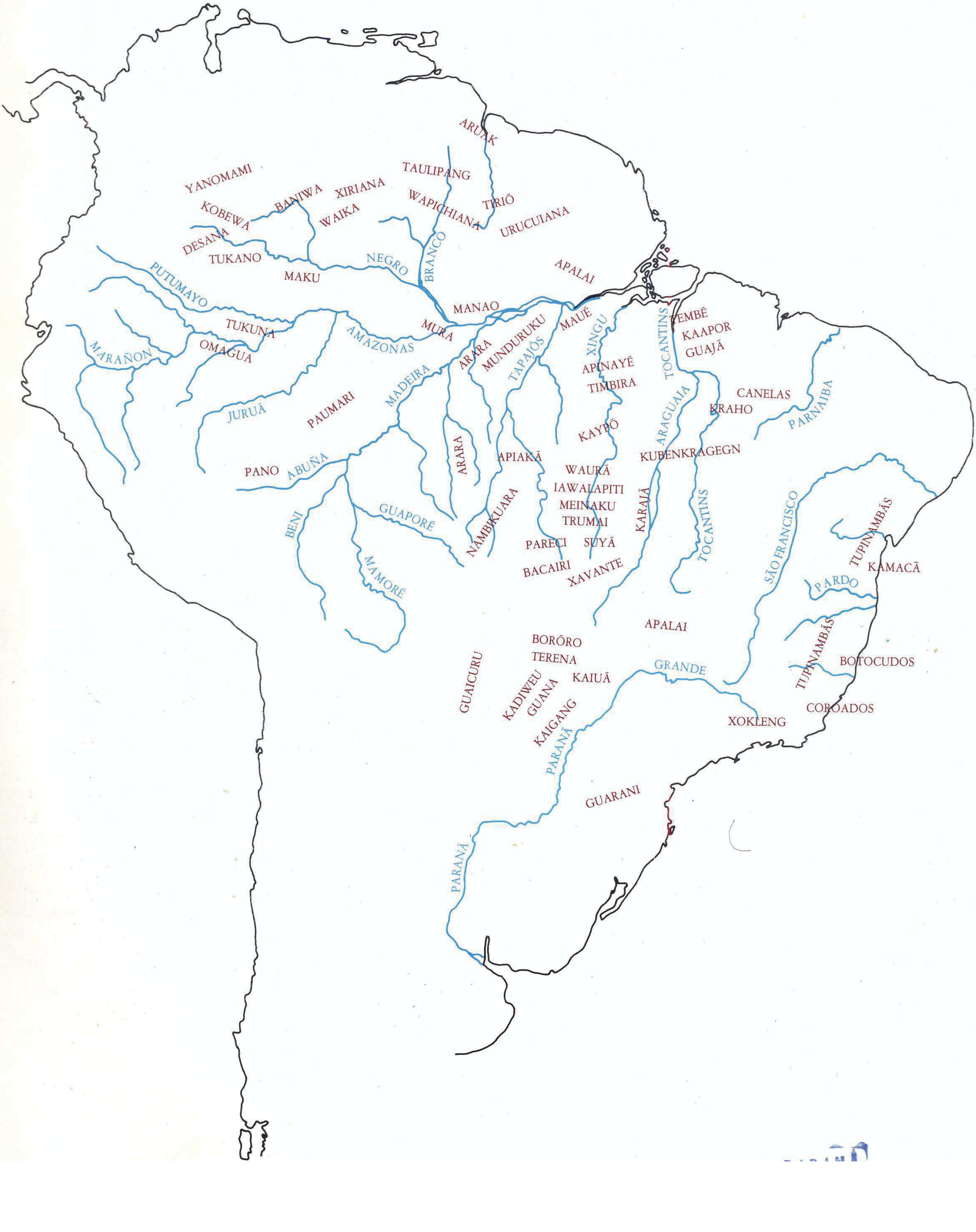
Arte índia

2



Darcy Ribeiro

TRIBOS INDÍGENAS



2.1 Introdução

Escrevemos sobre arte índia tendo em mãos um material de grande beleza e de enorme valor explicativo. Mas sabendo bem que é insuficiente para qualquer pretensão de explorar, a partir dele, a contribuição da arte índia para explicar a beleza. Insuficiente até mesmo, talvez, para explicar-se a si próprio.

Um estudo geral, sábio e amplo das artes indígenas deveria fundar-se em dezenas de monografias sobre suas principais manifestações. Como não existem estas monografias, nem se pode esperar que surjam em tempos previsíveis, temos de nos contentar com apreciações genéricas, fundadas na observação direta, como a presente. Com ela não pretendemos mais nem menos que lavar os olhos do leitor para a beleza das artes índias e para as alegrias da criatividade que elas despertam.

Que é arte índia? Com esta expressão designamos certas criações conformadas pelos índios de acordo com padrões prescritos, geralmente para servir a usos práticos, mas buscando alcançar a perfeição. Não todas elas, naturalmente, mas aquelas entre todas que alcançam tão alto grau de rigor formal e de beleza que se destacam das demais como objetos dotados de valor estético. Neste caso, a expressão estética indica certo grau de satisfação dessa indefinível vontade de beleza que comove e alenta aos homens como uma necessidade e um gozo profundamente arraigados. Não se trata de nenhuma necessidade imperativa como a fome ou a sede, bem o sabemos; mas de uma sorte de carência espiritual, sensível, onde faltam oportunidades para atendê-la; e de presença observável, gozosa e querida, onde floresce.

Esta concepção da arte, aplicada aos índios, nos permite encontrar em sua vida diária, muitas expressões de criatividade artística. Quer dizer, criações voltadas para a perfeição formal, cuja fatura, desempenho ou simples apreciação lhes dá gozo, orgulho e alegria. Muito mais do que na nossa vida, estão presentes na vida indígena estas formas de fruição artística. Lá, porém, estas qualidades do que é artístico estão de tal forma dispersas no que eles fazem, que teríamos, talvez, de encarar como arte, criações dos gêneros mais variados. Um arco cerimonial emplumado dos Bororo — mas não um arco comum —, uma enorme peneira Desana, trançada de forma a ressaltar desenhos decorativos — mas não qualquer peneira —, seriam criações artísticas porque se destacam como objetos de beleza extraordinária. O importante, porém, é que lá qualquer arco comum de caça ou qualquer peneira reles de colher mandioca são muito mais belos e perfeitos do que seria necessário para cumprir suas funções de uso. Essa perfeição buscada e alcançada com muito esforço e muito esmero, só se explica porque sua função efetiva é serem belas. Em conseqüência, no universo indígena todos esses objetos podem ser tidos como criações artísticas.

Assim é porque a característica distintiva da arte é ser mais um modo do que uma coisa, mais forma do que conteúdo, mais expressão do que entidade. Suas criações se apresentam como um conjunto estilizado de modos de fazer certas coisas, de contar uns casos, de cantar e de dançar. O que caracteriza a arte índia, entre as artes, é este modo generalizado de fazer todas as coisas com uma preocupação primacialmente estética.

Para complicar, nada parece mais fortuito e até fútil que o modo artístico. Entretanto, ele exibe uma fixidez admirável e mesmo quando muda, muda dentro de certa pauta cuja continuidade se pode ver. Isto é o que ocorre com os estilos artísticos de cada tribo, em cada gênero, que variam sensivelmente, como se pode observar através da comparação das coleções museológicas. Variam, porém, lentissimamente e só variam pela acumulação de pequenas alterações quase imperceptíveis em cada geração, preservando assim, através do tempo, o perfil estilístico tribal.

Contribui, provavelmente, para este conservadorismo, o fato de que o saber técnico, sendo implícito no nível tribal, só pode reter o acervo das experiências do passado pela repetição fiel de cada item formal. Uma flecha, por exemplo, deve atender a grande número de requisitos físicos de dimensões proporcionais, de equilíbrio, de peso e de torção adequada da emplumação, para imprimir em seu movimento a rotação necessária para que ela cumpra sua função prática. Qualquer fuga dessa pauta põe a perder a flecha como instrumento eficaz de caça e, assim, desarma a tribo que se decide a improvisar nessa matéria. Esse imperativo tecnológico se estende a todas as demais criações culturais, inclusive às artísticas, tão intimamente associadas à produção corrente, emprestando-lhes um conservadorismo evidente.

É de perguntar, nesta altura, se não seria um valor cultural nosso a idéia de coisa artística. Não seria isso uma espécie de supervalorização que atribuímos a algumas criações? Entre nós é nítida a diferença entre objetos pretensamente únicos, criados por especialistas, dentro da categoria de coisas destinadas às coleções privadas ou a museus e tudo que se destina ao uso corrente. No mundo indígena ela existe para o etnólogo que olha, reconhece e colhe os objetos 'artísticos'; não tanto para os índios que os têm e os usam junto com todos os outros. Esclareça-se aqui que, apesar de usá-los conjuntamente, os índios apreciam distintivamente os espécimens que atendem melhor aos requisitos formais de perfeição de cada gênero e melhor expressam o padrão tradicionalmente prescrito, como também reverenciam muito as pessoas que conseguem fazê-los com tamanha perfeição. Mas ninguém pensaria lá em colecionar objetos artísticos. Cada objeto retrata quem os fez e lembra os dias em que foi feito. Como tal, pode ser tido e retido, mas jamais colecionado.

O artista índio não se sabe artista, nem a comunidade para a qual ele cria sabe o que significa isto que nós consideramos objeto artístico. O criador indígena é tão-somente um homem igual aos outros, obrigado como todos às tarefas de subsistência da família, de participação nas durezas e nas alegrias da vida e de desempenho dos papéis sociais prescritos de membro da comunidade. É, porém, um homem mais inteiro, porque além de fazer o que todos fazem, faz algumas coisas notoriamente melhor que todos.

BIBLIO

Vivendo a vida indígena e tratando de colecionar objetos com propósitos museológicos, sentimos a estranheza que provocava nos índios a nossa ocupação. Para eles, retirar aquelas coisas do uso corrente e retê-las seria como perder a fé de que os homens sejam capazes de continuar a fazê-las. O importante para os índios não é deter o objeto belo, mas ter os artistas ali, fazendo e refazendo a beleza, hoje como ontem, amanhã e sempre. Essa certeza de que a vida está composta de coisas que têm tantas potencialidades práticas como expressões de beleza, lhes dá uma grande segurança. Segurança que não temos nós que tanto colecionamos espécimens raros, como desprezamos seus criadores.

O público do artista indígena, seu corpo de apreciadores e críticos, é a comunidade total que exerce sobre ele uma grande pressão. Por um lado, um ingente reclamo de perfeição formal; e por outro lado, uma clara exigência de fidelidade aos padrões tradicionalmente estabelecidos. Estamos, como se vê, frente a uma comunidade que tanto valoriza e gratifica altamente todo virtuosismo bem logrado, como regula a criatividade, exigindo que ela se exerça sem fantasiar demasiadamente. Estas exigências formais de caráter estético-cultural, juntamente com aqueles imperativos tecnológicos de retenção da experiência inscrita nos objetos, operam como estabilizadores da atividade artística.

As coisas belas que encontramos numa aldeia foram feitas com técnicas familiares a todos e têm autores reconhecíveis. Isto permite, por um lado, que elas sejam apreciadas por um público competente e informado como nenhum outro, porque constituído por outros tantos criadores virtuais. E por outro lado, que as criações e os criadores existam, incorporados à vida corrente, como pessoas e coisas comuns, que se produzem e reproduzem naturalmente no fluxo de vida.

Esta integração cultural não é espontânea, nem gratuita, mas o resultado de muito esforço persistente e de muito tempo posto pela tribo na transmissão das habilidades constitutivas das diferentes técnicas. A atenção que as sociedades letradas põem na educação das crianças e dos jovens, a fim de que possam ler, escrever e contar, como atividades corriqueiras, os índios põem na transmissão do saber técnico, co-participado, com base no qual eles fazem mais ou menos bem todas as coisas. É preciso ponderar, entretanto, que assim como o simples fato de escrever, entre nós, não faz de ninguém um escritor, a mera capacidade de fazer mais ou menos bem qualquer artefato não faz de nenhum índio, só por isso, um artista. Faz é toda a comunidade participar da alegria da criatividade e do gozo da apreciação estética.

A arte flui ali de uma cultura homogênea, como um componente dela, harmonizado com todos os outros, por um longuíssimo esforço de integração recíproca. Um componente co-participado por todos os membros da comunidade que porta e fecunda aquela cultura, inclusive sua arte. É uma arte mais comunal que individual, em cujo seio o artista nem sequer reivindica para suas obras a condição de criações únicas e pessoais. Sendo apenas genuínas, elas constituem reiterações de elementos pertencentes à comunidade, tão dela que expressam mais sua tradição do que a personalidade do próprio artista.

Esta arte comunal é a floração maior das comunidades indígenas. Aquela que lhe confere a imagem visível de si mesma, de sua beleza, rigor e dignidade. Cumpre, por isso, três funções elementares: a de diferenciar o mundo dos homens regidos pela conduta cultural que se constrói a si mesma, do mundo dos bichos comandados por impulsos inatos, inevitáveis e incontroláveis; a de diferenciar aquela comunidade étnica de todas as outras, proporcionando um espelho em que ela se vê e se contrasta com a imagem etnocêntrica que tem de outros povos; cumpre, ainda, a função geral de dar aos homens coragem e alegria de viver num mundo cheio de perigos, mas que pode ser melhorado pela ação dos homens.

2.2 Os índios e nós

Duas ordens de considerações prévias se impõem aqui para limpar o terreno em que pisamos. Primeiro, que os índios não são fósseis vivos, representativos de etapas prístinas da evolução humana. Segundo, que não há uma indianidade comum, porque cada tribo tem seu universo cultural próprio tão diferenciado dos demais como nós o somos de qualquer outro povo.

Estas afirmações peremptórias precisam, porém, de algum reparo. No primeiro caso, porque, embora eles não sejam prístinos, separam-nos deles ponderáveis distâncias culturais. Entre nossos índios mais adiantados e as sociedades avançadas do mundo atual há um vão de cerca de 10 mil anos. Ou seja, eles vivem agora naquele nível de desenvolvimento cultural atingido pelas referidas sociedades há 10 mil anos atrás. Isto é, de fato, muito pouco porque estes escassos milênios devem ser postos sobre uma escala de dois milhões de anos, que é o tempo comum no curso do qual eles e nós nos fizemos homens, capazes de conduta cultural, inclusive de criação estética.

Disto tudo, o importante a reter é que os índios, nossos contemporâneos, não são coetâneos nossos, porque vivem em sociedades não estratificadas em classes. Vale dizer, são povos que não passaram pela mais brutal e alienadora das vicissitudes humanas, que foi a partição da sociedade em componentes antagonicamente opostos: um senhorial, minoritário; outro servil, multitudinário. Em conseqüência, suas criações culturais, inclusive as artes, não foram refeitas para servir e honrar a dominação classista, tendo por isto uma genuinidade e generalidade que as nossas perderam.

É certo que, neste trânsito, a criatividade artística não experimentou transformações tão radicais quanto outros níveis da cultura. Sendo anterior à estratificação social e à bipartição da sociedade em gêneros de vida rural e urbano, e da cultura em uma esfera erudita e outra vulgar, as artes preservaram características que tinham antes daqueles eventos fundamentais.

Projetada sobre os índios, essas observações só nos permitem asseverar que o estudo das artes indígenas de nada serve para reconstituir as bases da criatividade humana. Neste campo, como em muitos outros — tal como o desenvolvimento da fala, por exemplo —, eles estão na mesma posição que nós. Permitem, também, entender que suas atividades criadoras não foram crestadas pela produção em massa com propósitos mercantis, nem pelo açambarcamento senhorial das obras e a servilização correspondente dos artistas. Em conseqüência, vicejam como uma arte comunal, aberta à participação de todos, mais fecunda e mais gratificante para toda gente que nossas artes eruditas.

A arte indígena, como arte de sociedades não estratificadas em classes, tem como característica distintiva a abundância das criações definíveis como artísticas, decorrente da predominância de uma postura estética em toda atividade produtiva. Vivendo em comunidades solidárias de economia comunal e auto-suficiente, que existem para reproduzir-se a si mesmas e suas formas de existência, os índios contam com largos períodos de tempo livre para o lazer e o convívio humano e para as atividades de expressão estética.

Ao contrário do homem 'civilizado' e atrelado a uma economia de mercado, que trabalha mais tempo para outros que para si próprio, não tendo folga para o lazer — e que foi espoliado até da confiança em si mesmo como um ser capaz de inteligência e criatividade —, o nosso 'selvagem' vive uma vida farta e está seguro de que ele próprio é uma nobre criatura, capaz de tudo entender e de fazer muito bem ao menos algumas coisas. Mais horas ocupa um índio em satisfazer sua vontade de beleza, fazendo coisas belas, adornando seu corpo, cantando ou dançando do que qualquer artista profissional nosso dedica a seu ofício, às vezes tão arduamente especializado que deixa de ser gozoso.

O esforço e a diligência que um índio põe no fazimento das coisas é muito maior do que o necessário para que elas cumpram suas funções pragmáticas. Este esforço adicional e dispensável seria inútil e fútil, se beleza não fosse assunto tão sério para seres humanos equilibrados e íntegros. Com efeito, os índios — como em geral as gentes das sociedades não estratificadas que conseguiram desenvolver uma economia de subsistência que os liberte da penúria — vivem como se fossem criaturas de um deus dionisíaco que lhes deu corpos armados de prodigiosas possibilidades de gozo, espíritos fantasiosos e mãos capazes de recriar o mundo vivificando a matéria em formas de beleza exemplar.

Muito leitor pensará que o autor destrambelhou e teria razão se não falasse do que viu. Mas vimos a indianidade original na glória de vidas plenamente realizadas e contentes de si mesmas, que não descambam para a orgia e o desvario, mas para as alegrias da expressividade artística e da convivência humana.

Nossa segunda observação prévia é a de que não há uma arte comum ou geral dos índios, mas tantas quantos são os muitos povos em que eles se diferenciam. Aqui também é preciso ponderar que, apesar das diferenças, há um ar de família em suas criações que as torna distinguíveis tanto das européias, como das africanas e das asiáticas.

Com efeito, embora guerreando, os índios se comunicavam uns com os outros e assim muitas técnicas como a lavoura, a cerâmica, os trançados e, do mesmo modo, os temas míticos e até costumes raros como a *couvade* transitavam de uma tribo a outra, emprestando certa uniformidade às suas culturas. Prevalecem, porém, sobre estas similitudes, as diferenças, contrastando cada tribo com todas as demais. No plano artístico, estas diferenças são talvez mais visíveis que em qualquer outro. Embora quase todos os índios cultivem os mesmos gêneros — pintura de corpo, trançado, cerâmica etc. —, seus estilos variam contrastantemente de uma tribo para outra, singularizando a produção de cada uma delas.

São reconhecíveis, entretanto, duas modalidades gerais de culturas indígenas, diferenciadas por seus sistemas adaptativos. Os *silvícolas*, que vivem nas áreas florestais, e os *campineiros*, dos cerrados e savanas. A adaptação especializada destes grupos e ambientes ecológicos diferenciados, faz com que toda a sua cultura contraste flagrantemente, inclusive suas criações artísticas.

As tribos silvícolas têm uma agricultura estável, bem desenvolvida, fundada no cultivo de dezenas de plantas. Entre elas, o milho, as batatas, a mandioca, o inhame, o cará, o mangarito, diversos feijões, o amendoim, o fumo, o mamão, o caju, a goiaba, o abacaxi, o cacau, o algodão, as cabaças e cuias, o urucum e muitas outras. Associada à caça, à pesca e à coleta de frutos silvestres, a alimentação provida pelos roçados garante uma subsistência farta, mesmo para comunidades com milhares de pessoas; especialmente quando está situada em uma zona favorável para a caça e para a pesca. Os índios silvícolas, ademais de agricultores sedentários, fazem cerâmica e tecem redes e panos com certo primor, trançam cestos e balaios e fazem uma grande quantidade de outros artefatos.

Os grupos campineiros têm cultura mais singela porque devem prover a subsistência explorando vastos territórios de cobertura vegetal mais pobre e também de vida animal menos rica. Muitos deles têm uma agricultura própria, inferior à silvícola, fundada sobretudo no cultivo de cipós comestíveis e tubérculos. Alguns destes grupos campineiros fazem cerâmica e tecem, mas estes são exceções. A especialidade campineira é a confecção de esteiras e cestos trançados, às vezes até impermeabilizados para servir como vasilhame. Neste campo alcançam um nível técnico alto, a que corresponde uma expressão artística primorosa.

Tanto os silvícolas como os campineiros, entretanto, contam com uma oferta variadíssima de material a desafiar sua criatividade. A mata ou o simples mato circundante de cada aldeia propicia madeiras, cortiças, fibras, palmas, palhas, cipós, sementes, cocos, resinas etc.; da fauna eles tiram couros, ossos, dentes, conchas, garras e, sobretudo, o material artístico mais nobre com que contam, que são as plumas de uma fauna ornitológica riquíssima.

Destes povos indígenas é que nós, brasileiros, herdamos as bases do nosso próprio sistema de adaptação ecológica, mais desaprendendo através dos séculos o que deles recebemos do que enriquecendo este acervo de contribuições originais. Nossa maior dívida é para com os povos Tupi que ocupavam a costa quando da invasão portuguesa. Eles é que nos ensinaram tanto a ver e a utilizar a natureza tropical, como a designar com palavras de sua língua as plantas, os bichos e os utensílios, nomes e formas que ainda hoje sobrevivem nas comunidades neobrasileiras.

Em conseqüência, nós até hoje nos comportamos, em muitas situações, como se fôssemos gente da floresta, como silvícolas, opostos à gente campineira que não come farinha de mandioca, nem sabe navegar. Só recentemente, aliás — graças à obra de Curt Nimuendaju, o pai da etnologia brasileira —, começamos a distinguir os campineiros como gente que, além de carências, têm características próprias, tais como: uma lavoura diferenciada com suas próprias plantas cultivadas; um intrincadíssimo sistema de organização social; alta música coral; uma primorosa cestaria; e uma arte plumária majestosa pelas dimensões e pelo colorido das peças.

2.3 Gêneros artísticos

Em nenhuma aldeia indígena encontramos jamais o vasto instrumental que entre nós se supõe indispensável para os procedimentos mecânicos e as operações técnicas de cortar, furar, raspar, lixar, plainar e acoplar madeiras e materiais semelhantes. Entretanto, os utensílios indígenas feitos destes materiais são executados com um primor inexcedível, que se evidencia tanto na regularidade com que reproduzem as formas padronizadas, como na maestria com que conformam peças e, sobretudo, no acabamento esmerado que dão ao contorno e ao detalhe.

Os índios fazem tão bem tudo que fazem, usando lascas de pedras para cortar, armaduras de caramujos para lixar, conchas de madrepérola como tesoura, puas de chifre, facas de osso etc. etc., tudo isto mal-e-mal afeiçoado para servir a todas estas operações. Atrás desta visível ausência de instrumental, o que mais avulta é a presença de uma extraordinária maestria nas mãos indígenas. Mais do que nos instrumentos, é nesta habilidade que se assenta sua capacidade de atuar sobre as matérias com que trabalham, para forçá-las a assumir a forma do modelo que têm na mente. Nessas bases é que se produzem e reproduzem as armas, os objetos e os utensílios operativos com que os índios fazem a guerra, caçam e pescam e coletam produtos nativos, cultivam suas roças, preparam e cozinham alimentos, transportam a si mesmos e a seus bens através de terras e de águas.

Estamos, como se vê, diante de duas instâncias, uma instrumental, ferramenteira, que mal se esboça, suprida por utensilhagem improvisada, mas muito bem usada; e a outra, de manufaturas de uso corrente na reprodução diária das suas condições materiais de existência. Nesta última, ao contrário da primeira, o primor é tão cabal que elas saltam da produção comum à artística, pela criação de peças da mais extraordinária beleza. Nenhuma delas 'inventada', todas modeladas segundo padrões prescritos em cânones rigorosos que definem com precisão absoluta, em cada tribo, as características de suas armas e estacas de cavar, de seus vasilhames e de suas canoas e remos, de seus tacapes e de seus propulsores, suas trombetas e de tudo o mais que fazem.

Esta normatividade genérica não impede que qualquer exemplar concreto seja inconfundível com qualquer outro. Assim é que, sobre a tipicidade étnica geral que é tão rígida, cada índio encontra modos de singularizar suas próprias criações, marcando-as caligraficamente. O fazem de forma tão nítida que, ao mais simples exame, qualquer membro da tribo dirá quem fez este arco ou aquela sarabatana, imprimindo-se tanto em sua feitura que o converteu num retrato de si mesmo, a denunciar tanto eventuais desleixos que seriam imperdoáveis, como virtuosismos, igualmente assinaláveis.

Sobre estas qualidades de tipicidade tribal e de personalização individual a arte índia ainda encontra espaço para dar expressão a uma alta criatividade estética. Quando presente, ela se faz notar de imediato, assinalando a peça entre todas as do gênero, como uma obra-prima cuja beleza será reconhecida e admirada por todos. Jamais, porém, no sentido de retirá-la do uso para guardar ou colecionar, como faríamos nós, mas no simples e bom sentido da alegria que dá à tribo ter gente como Anoã, capaz de fazer coisas tão belas.

36 Banco zoomorfo, alto rio Xingu, madeira, 25,5x66,5, col. Ribeiro, Rio de Janeiro.

37 Pente, Bororo, estiletes de madeira trançados, 17x13, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

38 Bastão, Wayana, madeira com enrolamentos de fio de algodão e entalhes, 49, col. Museu Goeldi, Belém.

37

36

38

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Essas observações se aplicam aos diversos gêneros de úteis a cuja fatura os índios dedicam atenção especial. É o caso, entre outros, de artefatos de madeira como os barcos esculturais escavados num só tronco e dos remos primorosos dos Karajá; dos belos bancos zoomorfos e dos raladores trapezoidais de madeira, com dentes de cristal, dos Baniwa; das estacas de cavar e das pás de virar beiju que os índios xinguanos conformam e pintam exemplarmente.

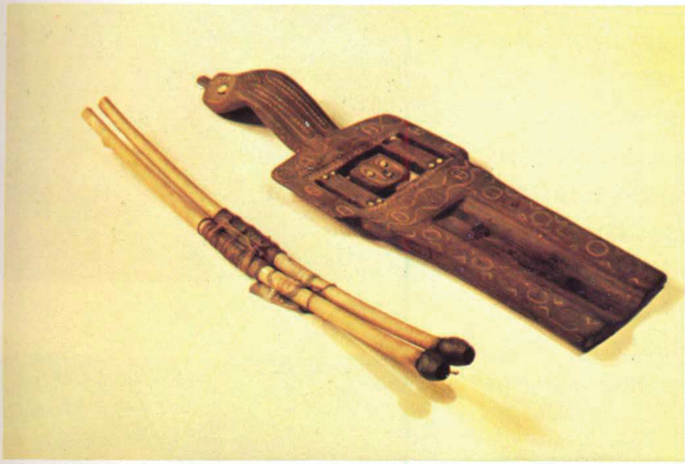
No campo das artes plásticas, os gêneros de mais alto interesse artístico cultivados pelos índios brasileiros são a arte plumária e a pintura de corpo, as artes líticas, os trançados e a cerâmica. Os dois primeiros estão de tal forma associados às práticas de embelezamento do corpo que serão examinados adiante, conjuntamente com elas.

39 Bandeja para pó de paricá, Mawés, madeira com incrustações de concha, 39x12. Aspirador de paricá, Mawé, osso e cerol, 36, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

40 Ralador de mandioca, Baniwa, madeira e quartzo, 108x37, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

41 Estaca de cavar e pá de virar beiju, Jumá, madeira, 52 e 9x12, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

42 Banco zoomorfo, rio Uaupés, 42x90x32, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.



39

41

40

42

Arte lítica

As artes líticas, responsáveis pela produção de vasto instrumental de enorme importância — como os machados de pedra, as cunhas, as maças de guerra, os úteis diversos de cortar e furar e, ainda, as pontas de flechas e de arpões — desapareceram completamente, desbancadas pelas ferramentas da civilização. Só em tribos isoladas de qualquer contato prévio é que uns poucos etnólogos puderam ver índios fabricando e usando material lítico.

Os nossos machados, facões, facas, tesouras, puas, pregos, anzóis, agulhas, invadiram as aldeias saltando de tribo a tribo, com tal rapidez, que a maioria delas, antes de ser atingida pelos civilizados, foi alcançada por suas criações metálicas. Desde o primeiro momento os índios se encantaram literalmente com nossa ferramentaria, por sua beleza, eficácia e utilidade. É preciso ver um índio arredio apreciando uma boa ferramenta para valorizar sua eficácia instrumental e sua beleza artística, a que nós somos tão pouco sensíveis.

Em conseqüência, assim que nossa ferramentaria se tornou disponível, fez desaparecer, de abrupto, as artes líticas desenvolvidas ao longo de milênios, com dois efeitos opostos. Por um lado, o efeito positivo de liberar os índios da contingência de dedicar um enorme esforço e grande parte de seu tempo para produzir e usar seus objetos de pedra e a oferta conseqüente de uma disponibilidade adicional de tempo. Por outro lado, os efeitos desastrosos da perda de autonomia cultural pela dependência em que caíram dos provedores de ferramentas; e de desalento por tornar inútil e desestimado o virtuosismo de artistas admiráveis.

É de recordar aqui que a arte lítica dá lugar tanto a um copioso instrumental de uso corrente — ele próprio de valor estético, pelo rigor formal de que cada peça é revestida e pelo esmero com que é feita — quanto a criações fundadas nas mesmas técnicas mas de caráter puramente lúdico. Referimo-nos às magníficas representações de aves e peixes, de tartarugas, de entes sobrenaturais esculpidos em pedra polida; e muito especialmente, aos maravilhosos muiraquitãs de pedra verde e aos misteriosos machados lunares, inúteis para a guerra ou para qualquer outro uso, mas de beleza ímpar.

43 Cesto trançado, região do rio Branco, talas de arumã, 43x40, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

44 Cestos, Tapirapé, seda e lâminas de buriti, da esquerda p/ direita: 24alt.x26 diâm., 12alt.x11diâm, 25alt.x23diâm., col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

45 Padrão de trançado (detalhe de peneira), Baniwa, talas de arumã, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

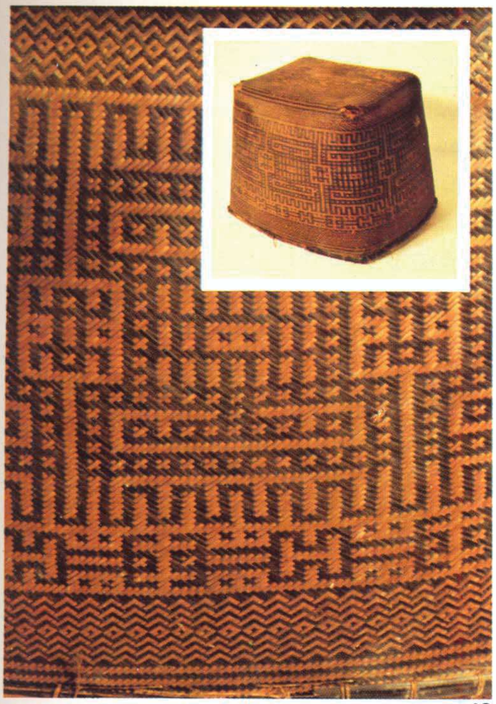
46 e 47 Tecidos Paresí, algodão, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

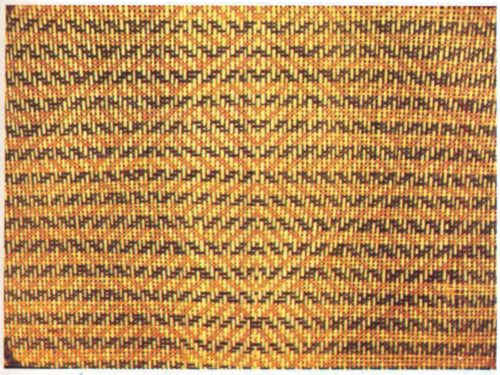
Trançados e tecidos

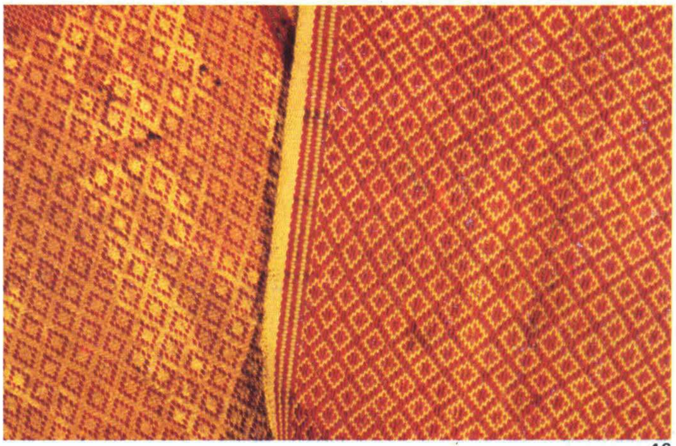
Provavelmente nenhum outro gênero de artes dá lugar a uma produção tão variada e tão copiosa como a cordoaria, o trançado, o tecido e as técnicas conexas de produção de feltros de líber. Usando matéria-prima abundante e variada na forma de folhas, palmas, cipós, talas e fibras, os índios produzem incansavelmente, fiando barbantes e cordas, trançando cestos, peneiras, abanos e esteiras, tecendo faixas, tipóias e redes, e batendo entrecascas para a fatura dos feltros. Trata-se, na maioria dos casos, de uma produção conformada com o rigorismo e o esmero que caracterizam qualquer obra indígena; mas com freqüência um povo se alça sobre os demais pela qualidade estética de suas criações nesse campo. Este é o caso da cordoaria das tribos Timbira; das enormes urupemas enxadrezadas dos Baniwa; da admirável cestaria fofa dos Kayabi; dos elásticos tipitis de tantas tribos Tupi; dos jamaxins Kaapor; dos baiquités de buriti dos Xavante e, muitíssimo especialmente, dos belos e incomparáveis escudos trançados dos Desana do alto rio Negro, que hoje não se produzem mais.

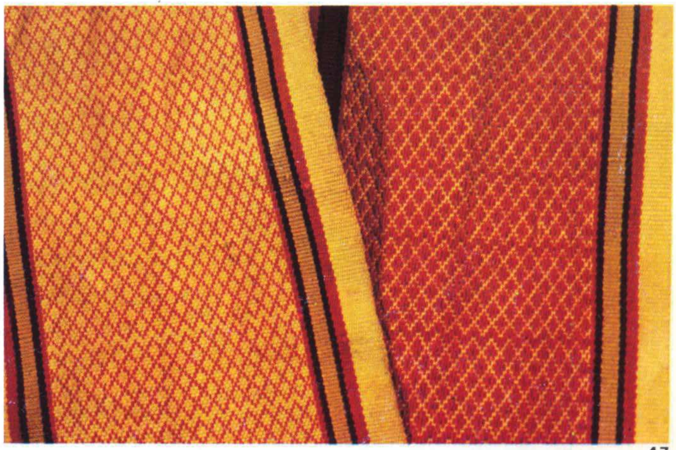
São também assinaláveis as vestimentas e as máscaras de entrecasca, feitas pelos Tukuna e primorosamente pintadas; as admiráveis redes ou maqueiras de fibras de tucum do rio Negro; as belíssimas vestes de algodão dos Paresi que também, lamentavelmente, só se podem ver nos museus.


43

44


45


46


47

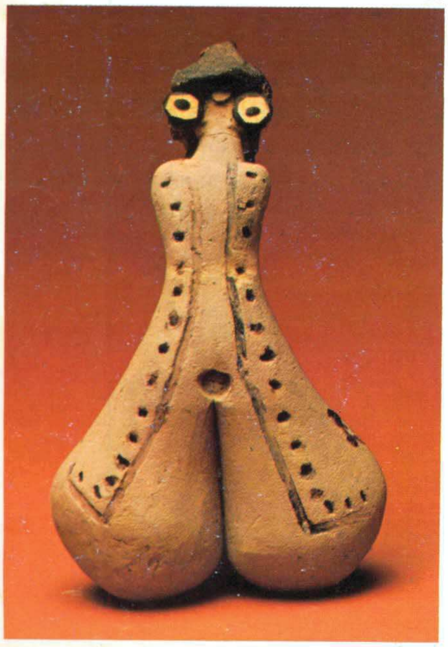
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

48 Bastidor de armar tangas, rio Branco, madeira, 40x57, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

A melhor lição dessas artes singelas de cordoaria, cestaria e da tecelagem de uso corrente, é a sabedoria com que os índios se servem delas para satisfazer seu desejo de perfeição. É notório que a beleza alcançada por estas peças se deve à execução esmerada que se logra dedicando a cada peça muito mais tempo e zelo do que seria necessário para que cumprissem suas funções de uso. Como não concluir, nestas bases, que para os índios a função efetivamente relevante das coisas é serem belas? O fato é que nestas culturas tribais, em que toda a produção é uma criação individual referível a quem as fez, ela alcança funções adicionais, tanto ou mais importantes que as de uso. Estas funções adicionais são as de prover meios de auto-expressão dignificatória a cada pessoa como uma criatura humana virtualmente capaz de criar beleza. E também a de manter viva e acesa naquela comunidade humana uma afeição zelosa pelo que é perfeito e belo.

Essa predisposição das culturas tribais para realizar as potencialidades estéticas dos vários gêneros artísticos que cultivam é que lhes permite, no caso das cestarias e dos tecidos, explorar exaustivamente as possibilidades de combinação de urdiduras e tramas para fazer surgir delas diversas modalidades de desenho geométrico que, em certos casos, apesar de sua rigidez, chegam a ser figurativos. É certo que a própria cestaria induz, espontaneamente a certos desenhos; mas somente através de uma intencionalização ardilosa, com base no domínio mais perfeito da técnica, é que se logra regular a intercalação de talas diferentes para forçá-las a configurar estamparias de desenhos precisos.

49



Cerâmica

Um dos limites da arte indígena é a perecibilidade de suas criações. Efetivamente, só na arte lítica e na cerâmica a criatividade indígena encontra materiais capazes de conservar-se sob quaisquer condições. São elas, em conseqüência, as únicas que permanecem testemunhando como centenas de povos, ao longo de milênios, criaram estilos singulares nos quais seus artistas se expressaram admiravelmente. Apesar de estarem tão longe de nós, sua linguagem estética nos atinge e nos comove ainda hoje, como ocorre com a visão dos delicados vasos de cariátides do Tapajós; com as urnas funerárias belamente lavradas e pintadas de Marajó; ou com as impressionantes esculturas funéreas de Maracá.

Também no nível etnológico, contamos com vasto testemunho da criatividade indígena no campo da cerâmica. Esse é o caso da louçaria de fundo branco dos grupos Pano do Acre; da cerâmica decorada com desenhos impressos por incisão, com um cordel, dos índios Kadiwéu; das panelas zoomórficas dos Waurá; e sobretudo dos licocós modelados pelos índios Karajá, tanto na sua versão clássica como na moderna.

50

49 Licocó estilo clássico, Karajá, cerâmica, 85, col. Museu Goeldi, Belém.

50 Licocó estilo clássico, Karajá, cerâmica, 8, col. Museu Goeldi, Belém.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Os licocós despertaram cedo a atenção dos etnólogos por sua semelhança com as Vênus esteatopígias do paleolítico europeu. Efetivamente, sua característica mais saliente é a representação desproporcionada da bunda, das coxas e das pernas, transfiguradas em uma massa redonda de grande beleza plástica. Mesmo sem esse paralelismo, porém, eles provocariam interesse porque constituem uma vigorosa figuração antropomórfica; e são, sem dúvida, a mais bela representação da figura humana alcançada pelos índios do Brasil. Além de terem uma estilização própria e inconfundível, os licocós retratam homens, mulheres e crianças nas mais variadas posturas com os adornos tribais, a pintura de corpo e toda uma caracterização física em que comparecem, desde a tatuagem tribal até a tanga feminina de entrecasca com a deformação que ela imprime nas nádegas e os adornos plumários dos homens. Tudo isso estilizado no esforço de representar antes a imagem cultural dos Karajá, do que a figura humana.

Os antigos licocós, conformados segundo padrões mais rígidos, apenas permitiam que as oleiras expressassem seu virtuosismo pela reiteração primorosa dos velhos moldes. Isto é o que se deduz do exame de dezenas de peças de antigas coleções museológicas, no qual se ressalta tanto a beleza plástica, como a relativa pobreza temática. Nas coleções modernas, ao contrário, é ostensivo o gosto de variar, experimentar, fantasiar, de oleiras que retratam com barro a vida diária, representando cenas de dança cerimonial, com figuras mascaradas; episódios movimentados de caça e de pesca e até jogos amorosos com múltiplas figuras. Às vezes se comprazem nestas fantasias desdobrando gentes coladas umas nas outras como irmãos siameses ou modelando pessoas e bichos com duas, três ou mais cabeças, ou patas, ou seios.

51

52

53

51 Licocó Karajá, mulher e criança, cerâmica.

52 Licocó Karajá, aruanã, cerâmica.

53 Licocó Karajá, luta com jacaré, cerâmica.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

54 Licocó Karajá, enterro, cerâmica.

O paralelismo evidente entre esta transfiguração estilística que ocorre no nível tribal e a revolução das nossas artes plásticas está a exigir, há muito tempo, um estudo monográfico sério. No caso dos Karajá, a mutação se processa forçada pela mudança da clientela e em conseqüência da produção em massa para atender ao gosto do mercado. Isto porque, muito provavelmente, as oleiras Karajá continuariam produzindo suas antigas bonecas licocós de caráter hierático se as fizessem ainda para os antigos consumidores. Estes eram a gente adulta que admirava numa mirada atenta e fugaz a graça alcançada pela oleira com restos de barro de fabrico de panelas e a criançada da aldeia que as recolhia para brincar de bonecas.

Outro fator básico para esta transfiguração estética foi uma alteração técnica também ela vinculada ao mercado. Referimo-nos ao fato de que as antigas licocós não eram cozidas porque seu formato globular, rotundo, e seu uso local, eram compatíveis com isso. As novas, devendo ser conduzidas para mercados longínquos, passaram a ser cozidas, o que deu lugar, de imediato, à possibilidade, logo aproveitada, de modelar figuras esguias de braços e pernas e mãos movimentadas e gesticulantes e de cabeças alçadas ou reviradas nas posições mais caprichosas.

Somam-se aqui, como se vê, por um lado, uma tradição vetusta que havia criado uma bela estilização da figura humana e, por outro lado, através da súbita liberação da fantasia do artista para o exercício da criatividade, em razão da mudança repentina do grupo de apreciadores e de consumidores, uma inovação técnica que possibilita um novo estilo de modelagem reconhecidamente originário do antigo, mas largamente contrastante.

55 Licocó Karajá, ser de três cabeças, cerâmica.

56 Licocó Karajá, guerreiro, cerâmica.

Nota do coordenador:

O autor inclui em seu texto, sobre a criatividade artística indígena, tópicos referentes à música e à literatura, os quais, embora constituindo parte orgânica do trabalho, são aqui apresentadas separadamente.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

57 Maracá emplumado, Karajá, cabaça gravada e plumas, 42, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

MÚSICA

Duas outras artes em que se exerce a criatividade indígena são a música e a literatura oral. E também nestes casos através de obras de remarcada singularidade estilística e versatilidade temática.

A música instrumental, bem como o canto, são mais freqüentemente revestidas de sentido religioso que de mero passatempo ou de divertimento. Nos dois casos, porém, conduzem, por igual, ao gozo lúdico, como aliás ocorre também entre nós. A festa ou o cerimonial são inconcebíveis para o índio sem manifestações musicais. Assim é que em toda aldeia e em qualquer tempo nos deparamos com melômanos cantando e tocando seus instrumentos, e também com aprendizes experimentando seus talentos.

Os índios cultivam tanto o canto puro, em solo, como os coros, e nos dois casos muitas vezes realçados por algum acompanhamento instrumental. Este pode consistir simplesmente em marcadores de ritmo como os maracás, os chocalhos, os bastões e os tambores de que eles têm enorme variedade; ou incluir instrumental de sopro, como as trombetas e as flautas que muitas tribos tocam em solo e em pares, com desenvoltura, sentimento e destreza. Este é o caso das flautas de jurupari do rio Negro, que alcançam metro e meio de comprimento e que são tocadas aos pares de macho-e-fêmea, por vezes em conjunto de oito flautas.

Como se vê, a música indígena nada tem a ver com a cacofonia imitativa de vozes animais, nem com reminiscências de lições jesuíticas a que às vezes se quis reduzi-la. É uma música pobre mas autônoma, e de que muitas tribos conservam e transmitem importante acervo.

Nos grupos que se adiantaram mais no seu cultivo, se pode ouvir cantos bem entoados, conjuntos instrumentais afinados que embora soando estranhamente aos nossos ouvidos — como ocorre, de resto, com toda a música diferente da nossa —, são incontestavelmente música complexa ritmada e por vezes melodiosa. Aliás, algumas músicas indígenas que, no passado, pareciam espantosas, agora soam melhor aos nossos ouvidos afinados pela nova música ocidental despida do despotismo melódico, para se fazer mais expressiva.

O repertório musical indígena que tivemos ocasião de conhecer diretamente, inclui como peças sobressalentes, por exemplo, os cantos xamanísticos acompanhados de maracá em que diversas tribos — inclusive os Kadiwéu — alcançam verdadeira excelência, conquistando tanto a admiração e o respeito, como o temor pânico da tribo, enlevada pela arte, mas apavorada pelo poder de seu feiticeiro.

Outra peça forte é o canto coral fúnebre dos Bororo, choroso, por vezes tristíssimo, por vezes espantoso, mas sempre perfeitamente disciplinado em sua expressão pelo comando do *aroê* que suscita, concatena, abaixa e eleva, como quer, a emotividade coletiva. Inclui ainda os conjuntos de música cerimonial do Xingu, tanto as danças profanas puxadas pela flauta aruá como as toadas religiosas do *jacui*, a flauta sagrada que as mulheres não podem ver jamais e a cujo simples toque caem em pânico. Inclui, por fim, a beleza inesquecível dos grandes corais Kayapó, majestosos, soleníssimos.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A literatura oral é o grande espelho da alma indígena. É também, talvez, o único em que nós, os de fora, podemos avaliá-la e senti-la. Sentir, por exemplo, a enorme distância que separa nossos valores de suas compreensões, que glorificam mais o gozo do que o sofrimento.

Nos seus mitos, lendas e contos os índios vêem tanto a sua origem e o seu destino dramatizados pela ação dos heróis, como sua existência cotidiana, refletida através de episódios que dão uma existência espiritual à sua vida rotineira de caçadores e pescadores. Através dela todo um passado mítico da tribo se fixa e se perpetua, ao mesmo tempo que comunica sentimentos, reafirma sua mentalidade guerreira, revigora sua soberbia e aprofunda a solidariedade tribal.

Suas narrações, exemplares como arte literária, tanto entretêm como inquietam, argúem e contestam toda a sorte de questões, como apelam para alegorias com objetivo de consagrar a ordem social e legitimar a autoridade. Assim é que a linguagem ficcional do conto mítico, aparentemente versando os temas mais remotos, se faz atual e atuante graças aos conteúdos simbólicos que lhe dão um iminente valor de atualidade.

O equivalente nas culturas ocidentais à mitologia indígena não é, portanto, o repertório folclórico dos contos populares. É, isto sim, a herança bíblica, por exemplo, ou a explanação religiosa em que se funda o culto. Assinale-se, entretanto, que os índios têm uma copiosa literatura oral equivalente às nossas estórias, que são seus contos de animais ou de personagens pícaros.

Com efeito, na literatura indígena se podem distinguir alguns gêneros bem diferenciados tais como o mito propriamente dito, a lenda ou o conto e a poesia. Mito é o relato impregnado de fé, sobre as ações de personagens que criaram ou transformaram o mundo, a vida e a cultura, e implantaram a ordem social vigente. Em alguns casos, como heróis civilizadores cuja ação exercida numa era mítica seria remotamente responsável pela ordenação presente da vida social e pela dádiva dos principais bens culturais da tribo. Em outros casos, como divindades cujos poderes benéficos ou maléficos, permanecem eficazes até agora para manter ou alterar a vida, segundo sua vontade. Não encontramos, entretanto, nenhuma tribo brasileira que pensasse que essas divindades podiam ser comovidas com rezas, cantos e reclamos. Exceto, talvez, os Guarani, se não é intrusão jesuítica seu culto sacerdotal a Ñanderuvusu.

Lenda é a narração de gosto puramente literário sobre a ação de personagens humanos ou animais em episódios edificantes ou meramente engraçados. Tal como ocorre com grande parte de nossas artes narrativas, elas só querem entreter, ou quase só, frutos que são do gosto humano de figurar imaginativamente situações e narrá-las com graça. Entre elas destacam-se as histórias de animais do norte da Amazônia: um forte e tolo; o outro débil e astuto. São também preciosas as aventuras de heróis pícaros cuja sagacidade soa engraçadíssima tanto aos índios como a nós, como ocorre nas anedotas de Gu-e-Krig, um Pedro Malasarte velhaco dos Kadiwéu.

A única poesia que registramos, a dos Kadiwéu, consiste essencialmente em versos improvisados pelas anciãs e por elas imediatamente cantados numa linguagem formalizada, em razão de algum evento que as tenha emocionado. Às vezes se pede a uma delas que cante outra vez o canto que pôs quando sua neta teve a primeira menstruação; ou quando tal grupo de caçadores voltou trazendo um companheiro morto. Desse modo, aqueles improvisos persistem pelo menos enquanto suas autoras vivem para repeti-los cantando e dançando.

Contamos com vastíssimo registro da literatura oral dos índios do Brasil que serviu já à especulação de muitos teóricos, tal como continuará servindo à de muitíssimos outros no futuro, de acordo com o movimento das modas acadêmicas. Muito mais que estas teorizações episódicas, porém, vale o próprio acervo mítico constituído de documentos do maior interesse por sua significação filosófica, sua expressividade dramática e seu sabor literário.

Alguns personagens da mitologia indígena não serão esquecidos jamais. Este é o caso de Maíra, por exemplo, o herói civilizador dos povos Tupi, criador e transformador do mundo, dos homens e fundador da sexualidade. O sabor de suas histórias é tão forte e tão bizarro que os jesuítas decidiram ignorá-lo e inventar um outro herói, Tupã, assexuado e meio idiota, a fim de bem representar, para os índios, a divindade cristã. Um dos epígonos de Maíra é Macunaíma, o herói malicioso dos Makuxi que, refeito literariamente ao nosso gosto, se converteu em símbolo da brasilidade.

Outro é Kanawivue, o magnífico herói cultural dos Karajá; fazedor e destruidor do universo, pai malvado que transforma os homens em bichos e provoca cataclismas e, ao mesmo tempo, pai generoso que lhes dá o melhor que eles têm e lhes ensina o melhor que sabem.

Outro ainda é Gô-noêno-hôdi, o herói criador que fez seu povo, os Kadiwéu antigos, para serem guerreiros e dominadores de todos os povos do mundo; e depois, juntamente com eles, caiu em desgraça até se converter num jesuscristinho que leva surras de fazendeiros. Ou ainda Jurupari, o herói legislador das Guianas que, com artimanha de jurista, engabela as mulheres que já tinham predominância na economia de subsistência, para lhes impor a hegemonia masculina através de ameaças e de truques. Outro é Ñanderuvusu, o triste deus do Guaranis, criador do mundo antigo, de quem seus fiéis esperam tanto a salvação da tribo, como às vezes, no desespero em que vivem agora, que ponha fim a eles e a tudo mais, inclusive à Terra, cansada já de tanto comer cadáveres. Ou Karu-Sakaibê, o herói dos Munduruku, que criou e organizou seu povo para ser diferente dos animais e de todos os outros povos.

Igualmente chamativos são os

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

gêmeos míticos Maíra-e-Micura dos Tembé; Kenkutã-e-Akreti dos Apinayé; Keri-e-Kamé dos Bakairí; Bakororo-e-Ituboré dos Bororo; Kayuru-e-Kamé dos Kaigang; um deles encarnando sempre uma espécie de divindade boa e ingênua; o outro, a inteligência matreira e diabólica. Através de episódios vividos por aqueles heróis civilizadores ou por estes gêmeos míticos, cada tribo indígena compõe a mais elaborada e expressiva imagem verbal de si mesma, em termos de origem e destinação. É também por intermédio da ação destes personagens que se convalida o poder dos xamãs, se reforça a autoridade dos tuxáuas, se reitera a proibição do incesto, se explica a estruturação dual das tribos *et alii*.

O cumprimento destas e de outras funções fidejussórias não impede à mitologia de ser um gênero artístico tão sério quanto nossa literatura mais séria. Narrado ou ouvido, o mito nos põe em presença de personagens em ação que, parecendo tão vivos como a gente viva, possibilitam uma identificação profunda e suscitam uma alta emotividade, através das quais se consagra a verdade da reconstituição mítico-histórica e se assegura a veracidade das alegorias que ela traz subjacente.

Muitas generalizações infundadas sobre a literatura indígena são repetidas com freqüência pelos que querem opor o que chamam de primitivo ao que consideram erudito. Uma delas, é a crença de que a literatura indígena sendo totalmente impessoal ou coletiva não enseja desempenhos artísticos individuais. Não é assim. Quem viveu numa aldeia indígena de olhos abertos conheceu lá muitas pessoas que só podem ser tidas como intelectuais índios. São aqueles que dominam ou expressam sua própria cultura de forma tão mais alta e elaborada que os demais, que são reconhecidos na tribo como sábios. Este é o caso freqüente de índios dotados de grande talento verbal que se fazem repertórios vivos do acervo narrativo tribal e chegam a ser verdadeiros artistas na apresentação formal deste repertório.

Outra idéia falsa é a de que a mitologia indígena não constitui um componente vivo da cultura porque seria feita de verdadeiros fósseis do espírito, guardados por milênios com a mesma forma e conteúdo. Ocorre justamente o contrário. Os mitos e os contos são entes culturais vivos que estão sempre se alterando, ainda que lentamente, para expressar as novas experiências da tribo. Não encontramos povo indígena algum que não tivesse no seu acervo de histórias algum herói desastrado que deu aos brancos e não a eles bens tão preciosos como as espingardas, as ferramentas, as miçangas e os espelhos. Obviamente estas renovações míticas são produtos dos artistas atuais que as estão criando agora para responder a perguntas também atuais. O fato de assumirem a forma literária de narrações de estilo mítico se deve à circunstância de que esta é a sua linguagem explicativa da natureza das coisas. Linguagem viva que se expressa num discurso transmitido de geração a geração para conservar a sabedoria antiga, mas de um discurso vivo que está sempre a ser refeito para refletir as inquietações presentes da tribo.

Uma terceira idéia falsa é a de que a literatura indígena só se ocupa do conteúdo, descurando inteiramente da forma. Não é assim. Este é um juízo de quem só conhece a literatura indígena em suas versões ao vernáculo. Quem quer que tenha ouvido um bom narrador índio contando histórias em sua própria língua à gente de sua tribo numa aldeia qualquer, pode testemunhar como é altíssima sua preocupação formal. Os Guaranis têm muitos poemas de forma fixa que devem ser recitados com uma entonação especial, diferente da linguagem comum. Os Tembé e outros índios narram histórias com efeitos verbais e cacofônicos que só se explicam pelo gozo de dizer literariamente a própria língua. Conhecemos um Ofaié que adorava contar casos de bichos imitando roncos e guinchos, mas também apelando para uma gesticulação teatral e uma entonação remarcada para enfatizar os episódios mais movimentados. Uma reunião Kaapor para ouvir um bom narrador é um acontecimento importante, prezado e desejado por todos.

Não só os mitos e lendas, porém, são curtidos literariamente por eles, mas também uma grande quantidade de episódios dramáticos que seus artistas gostam de reviver teatralmente. Assim ocorria, e nós vimos, sempre que nosso amigo Anakã-Puku atuava para contar, por exemplo, uma sortida de guerra de que participou contra os índios Guajá. Ele revivia ali sua aventura frente a um público atento que a vivia intensamente com ele. Jamais esqueceremos do espetáculo que era a narração do assalto à aldeia inimiga com os saltos e berros mais realísticos, de arco e flecha à mão, atirando, para reproduzir as flechadas que deu em dois guajás. O clímax se alcançava quando Anakã-Puku revivia a flechada que ele próprio levou e que o deixou prostrado. Acabava aí o relato que só poderia ser concluído pelos companheiros que o trouxeram de volta para a tribo, a fim de contar e recontar, aldeia por aldeia, interminavelmente sua extraordinária aventura.

Tudo isto está a demonstrar que a literatura oral indígena contém em si, de forma nem sempre larvar, tanto a preocupação de elegância formal do recitativo e de gozo do ritmo narrativo, como um vasto espaço para o virtuosismo da interpretação dramática. Esta arte é que revigora o interesse do público por contos tradicionais conhecidos de todos, mas novamente apreciados e curtidos cada vez que são bem narrados.

2.4 Campos de criatividade

58 Índios alto-xinguanos adornados.

A análise precedente dos principais gêneros em que se desdobra a arte índia, não esgota seu acervo. Uma enorme variedade de criações estéticas baseadas em múltiplas técnicas ou centradas em certos campos de interesse, integra complexos que exigem análise à parte. Isto é o que faremos a seguir, dirigindo a atenção para seus três campos de maior e mais meticulosa elaboração estilística. Tais são o embelezamento do próprio corpo; a edificação e decoração das grandes malocas e dos utensílios que se encontram dentro delas; e, sobretudo, a realização de festas-cerimoniais como atividade coletiva em que todos se engalanam e se expressam, depois de trabalhar muitos meses para garantir seu brilho e esplendor.

Artes do corpo

O corpo humano é a base física mais freqüente das atividades artísticas dos índios. Eles se ocupam incansavelmente de ressaltar sua beleza, de afirmar seu gozo de viver e, no mesmo passo, de revesti-lo dos atributos que o diferenciam dos animais, bem como de toda a subgente de outras tribos que, a seu juízo, são incapazes de assumir uma forma verdadeiramente humana. Tão humana aliás, porque divina, uma vez que cada tribo se esforça para apresentar-se com a imagem de seus heróis míticos, pintando-se como eles se pintavam e adornando-se com os enfeites que eles lhes deram para, assim, se embelezarem e se distinguirem.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Pintura

A pintura de corpo, a arte plumária, as danças dramáticas de mascarados, são os campos principais do zelo estético dos índios referidos às artes do corpo. A pintura constitui um gênero elaborado que se aplica a várias superfícies mas cuja preferência é o corpo humano que constitui, de fato, a tela onde os índios mais pintam e aquela que pintam com mais primor.

59 Pintura de corpo feita com jenipapo, Xikrin.

Poucas cenas são tão belas de ver como a glória de jovens corpos nus, primorosamente pintados em uma tarde qualquer numa aldeia xinguana; mas muito especialmente, nesta mesma aldeia, numa tarde de festa. Os corpos rubros do vermelho vivíssimo do urucum; ou enegrecidos do negro esverdeado da tintura do suco de jenipapo; ou ainda raiados de branco de tabatinga, resplandecem como divindades viventes. Aqueles dois pigmentos — um cultivado, outro nativo — são objeto de elaborações complexas e toda uma arte requintadíssima que reflete o esforço milenar de dar ao corpo a alegria de seus coloridos belíssimos. A tintura das sementes maduras e frescas do urucum é usada habitualmente com uma base de óleo vegetal que além de realçar seu brilho, facilita sua aplicação e lhe dá vida mais longa. O sumo do fruto verdoso do jenipapo, colhido no ponto exato de semimaturação, é aplicado ao vivo sobre a pele, às vezes misturado com um pouco de fuligem para se tornar visível. Isto porque só por oxidação, depois de exposto por alguns minutos, ele se torna visível, ganhando o negror característico. Ao contrário do colorido do urucum que é fugaz, o jenipapo impregna tão fortemente as células da epiderme que permanece indelével por semanas.

Os índios têm o maior apreço por sua arte de pintura de corpo que aplicam esmeradamente nas crianças, jovens, mulheres, e não poucas vezes nos velhos, que sendo gente, eles também, e gente igualmente orgulhosa de sua dignidade, não podem dispensá-la.

No Xingu, alguém estranhando que os índios estivessem sempre se cobrindo de pinturas de cores vivas, como se preparassem para uma festa, ouviu deles que índio é assim mesmo, pinta porque a pintura é bonita, porque beleza dá alegria e porque assim bonitos é que o Criador quer vê-los. Os Kadiwéu, postos também diante de uma argüição deste tipo, disseram ao antropólogo impertinente que se pintam simplesmente porque não são bichos, são gente.

60

61

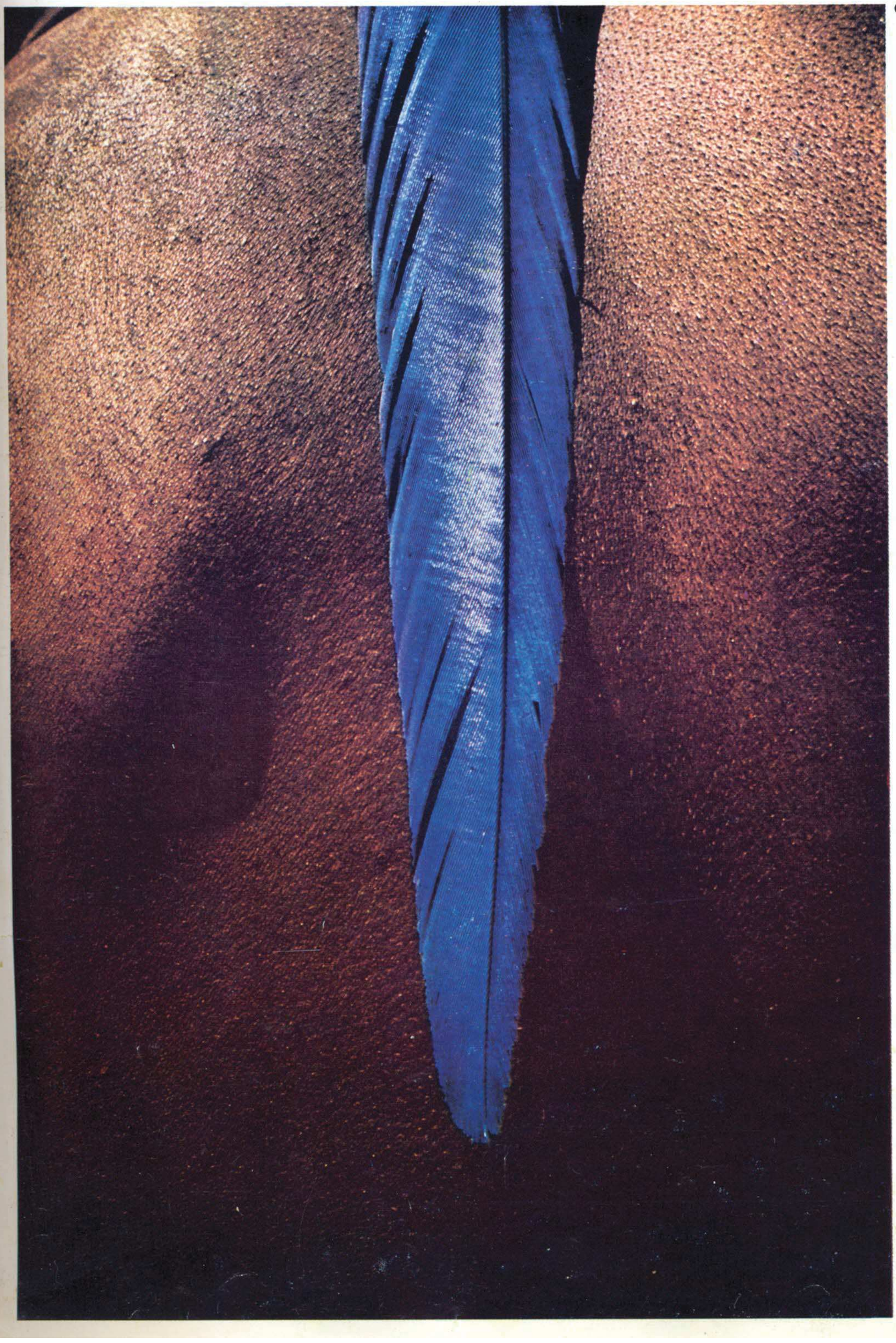
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

60 Índio alto-xinguano.

61 Corpo pintado com urucum, Kamayurá.

62 Corpo pintado com jenipapo.

A mais elaborada arte de desenho dos índios americanos é a dos padrões de pintura de rosto e de corpo dos Kadiwéu. Esta velha arte feminina assombrou até aos colonizadores europeus, habitualmente tão cegos para as expressões de beleza dos povos indígenas. Com efeito, desde que ela foi documentada em 1560 por Ulrich Schmmidel, através de uma xilogravura, cada cronista, viajante ou etnólogo que nos séculos seguintes estabeleceu contato com um povo Guaikuru (F. Pauke, 1750; A. Rodrigues Ferreira, 1791; F. Castelnau, 1852; Boggiani, 1899; Levy-Strauss, 1935; D. Ribeiro, 1950), se empenhou na tarefa de registrar sua primorosa pintura de corpo e no vão esforço de interpretá-la.



62

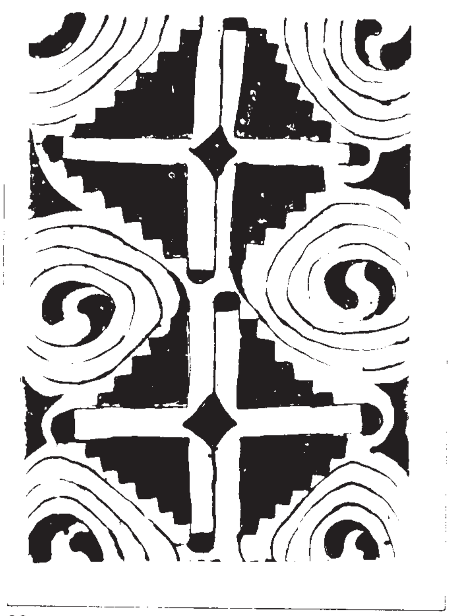
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Os Kadiwéu detêm, hoje ainda, um estilo de desenho abstrato em que alcançam uma altíssima mestria, o que lhes permite compor obras de tal complexidade, equilíbrio e gosto que comunicam transculturalmente sua beleza a quem quer que as veja. Além do seu campo preferencial, que é o corpo e o rosto, os padrões de desenho Kadiwéu são apostos também a couros, esteiras, abanicos, embelezando-os e lhes imprimindo uma marca étnica inconfundível.

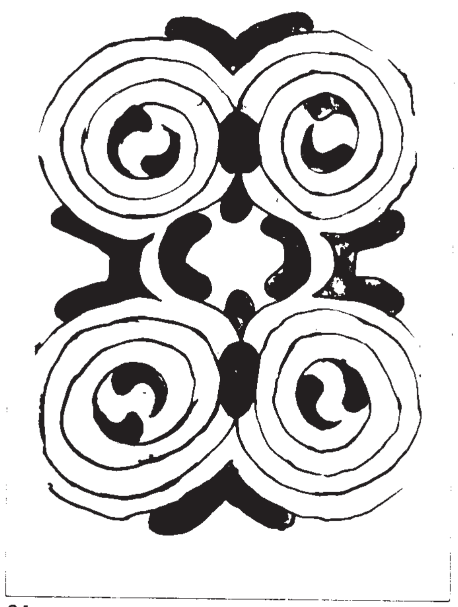
As grandes virtuoses dessa arte são não somente reconhecidas mas altamente reverenciadas por toda a sua gente. Este é o caso de Anoã, a melhor artista Kadiwéu que conhecemos e que reproduziu para nós centenas de desenhos. Era, então, uma mulher de sessenta anos, alegre, maliciosa, de personalidade vigorosa; estava casada com um jovem de menos de trinta que tinha muito ciúme dela; e era tida e querida como a grande desenhista de seu povo.

Ainda melhor que suas mulheres, diziam os Kadiwéu, eram os antigos *kudinas*, no domínio dos padrões de desenho. Referem-se a homens que assumiam a condição de mulheres, vestindo-se, sentando-se, comendo e falando como as damas; casando-se com homens da tribo e até concorrendo mensalmente à reclusão das menstruadas, para assim

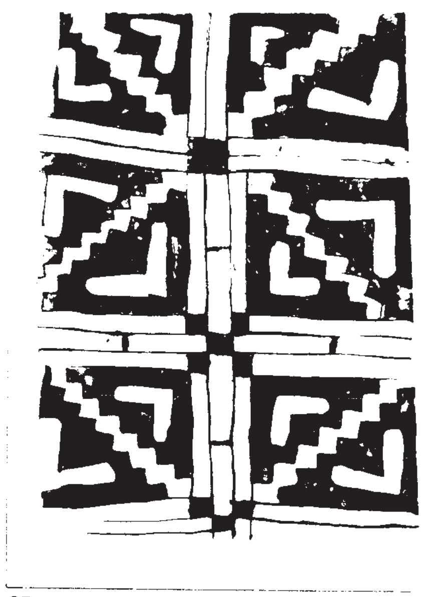
63, 64 e 65 Desenhos de Anoã, padrão de pintura de corpo, Kadiwéu.



63

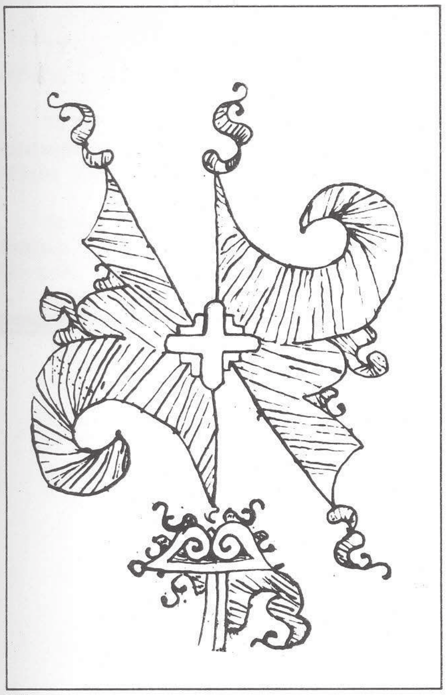


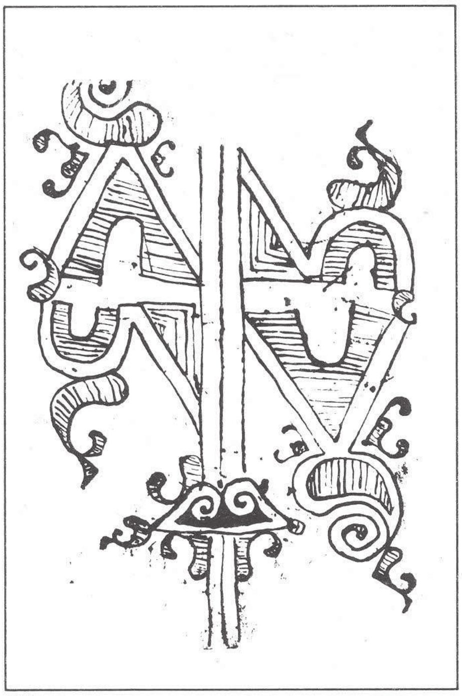
64

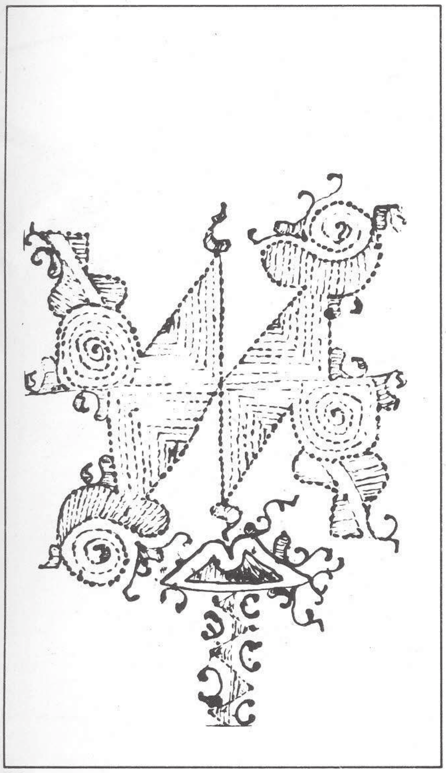


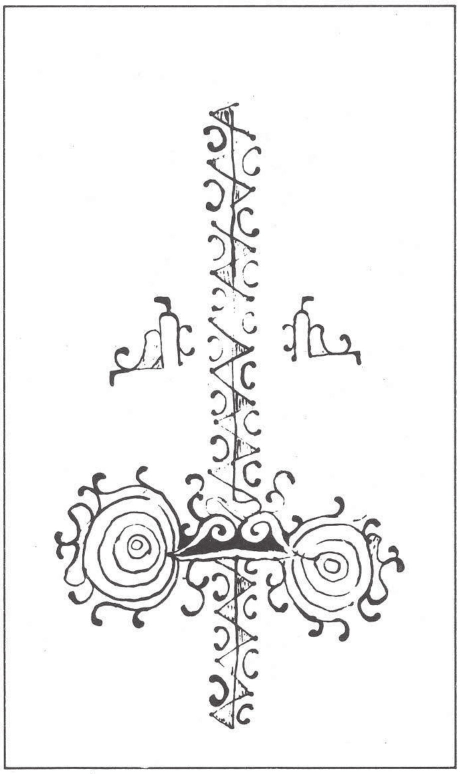
65

participar das fofocas da aldeia. Alguns padrões específicos de desenhos são atribuídos, ainda hoje, a esses *kudinas*. Mesmo reduzidos à miséria pela pressão civilizatória que se abateu sobre eles, os Kadiwéu guardam ainda um certo orgulho que contrasta com a humildade doída dos índios aculturados. Entre seus orgulhos maiores, está a vanglória de terem dominado, num passado longínquo, o mundo inteiro ou todo o mundo que conheciam; e sua vaidade de terem, ainda hoje, uma pintura de corpo melhor do que a de qualquer outra gente.


66


67


68


69

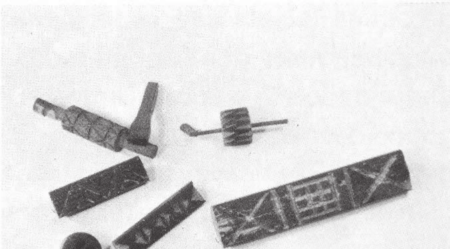
66, 67, 68 e 69 Desenhos de Anoã, padrão de pintura de rosto, Kadiwéu.

70 Pintura de corpo Kadiwéu, foto Guido Boggiani, 1895.

71 Carimbos para pintura de corpo, Timbira, madeira, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

70


71

Algumas tribos, como os Timbira, por exemplo, para facilitar a pintura de corpo ou para realizá-la com mais esmero, apelam para carimbos de placa fixa ou de rolo, com os quais lavram primorosamente o corpo. Outras, achando insuficiente a pintura — talvez porque demasiado fugaz —, saltam dela para as tatuagens indeléveis. Nenhuma tribo brasileira, porém, levou estas artes ao nível da elaboração que elas alcançam na África ou no Pacífico. As poucas que as adotam se contentam com simples rajaduras. Este é o caso, por exemplo, dos Karajá que levam no zigoma um círculo negro tatuado a fogo que serve como marca tribal inconfundível e também para remarcar seu orgulho de ser gente verdadeira. Os Kayabi usam, como sua marca de gente, uma linha tatuada que partindo das bases da orelha se abre em duas para rodear a boca.

Adornos e conformações

O cuidado do corpo, além da pintura e da tatuagem, se desdobra em mil manifestações, quase tão variadas quantos são os povos indígenas. Cada um deles tem seu modelo ideal da figura humana que procura performar primorosa e detalhadamente. Algumas tribos dedicam grande atenção aos arranjos da cabeleira. Estes incluem desde variados modos de corte dos cabelos — em cuia, como os xinguanos e outros 'coroados'; ou em penachos como os Karajá e outros grupos; com a testa toda desbastada como fazem os Kubenkrãkegn, exibindo grandes carecas; com as costeletas raspadas e longas cabeleiras caindo nos ombros, como os Xavante etc. — até penteados complicadíssimos, como os antigos Apiaka documentados por H. Florence, com suas altas melenas enrodilhadas; ou como os toucados entremeados com flores, dos Bororo; ou ainda, as cabeleiras em coité, endurecidas com pasta de urucum e tabatinga, de que os xinguanos têm uma dezena de formas distintas.

Algumas conformações que os índios imprimem a seus corpos para lhes dar beleza contrastam tanto com a nossa imagem do humano que provocam verdadeiro espanto. Ao menos um espanto igual ao que nós provocamos neles, à primeira visão, com nossos corpos envoltos em trapos e nossas duras patas artificiais. Os antigos Omagua, por exemplo, achatavam a testa comprimindo o crânio com tábuas, até lhe dar uma inclinação de 45 graus, no primeiro ano de vida, para adquirirem o perfil bizarro que era sua marca de gente e o seu orgulho, ainda que fosse também o horror de outros povos.

Cada tribo dedica especial atenção ao rosto e realiza um esforço intencional, regulado por pautas rígidas, com o objetivo de alterá-lo para fazer com que assuma a forma artística que almejam. Entre estas práticas se contam os furos dos lobos das orelhas, seja para neles meter brincos delicadíssimos, feitos de plumas de colibri à moda dos Kaapor; seja para, alargando um pouco mais, portar os grandes brincos dos xinguanos ou os toletes de madeira dos Xavante; ou seja ainda para ampliá-los desmesuradamente como fazem as Timbira para encaixar rodas auriculares do tamanho de pires de chá. Outras tribos fazem o mesmo com os lábios que, segundo o uso, pode levar o leve tembetá plumário, delicadamente colorido dos Kaapor; ou os belos tubos de quartzo ou de resina de um palmo de comprimento, ao gosto dos Kayapó; ou ainda os vistosos botoques labiais dos Suyá que alcançam 15cm de diâmetro. Aqueles enormes discos auriculares e estes imensos botoques labiais são especialmente do gosto dos índios campineiros, principalmente dos Timbira e dos Kayapó, que vêem neles emblemas da maturidade masculina. Tanto assim é que os vão aumentando pouco a pouco desde a infância, através da juventude, até alcançar o máximo de dimensão praticável quando do casamento; mas costumam deixar de usá-los depois que nasce o primeiro filho.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

72 Índio Cambeba com suas armas. Alexandre Rodrigues Ferreira, 1791.

73 Pingente labial, Bororo, madrepérola, plumas e cabelo, 36, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

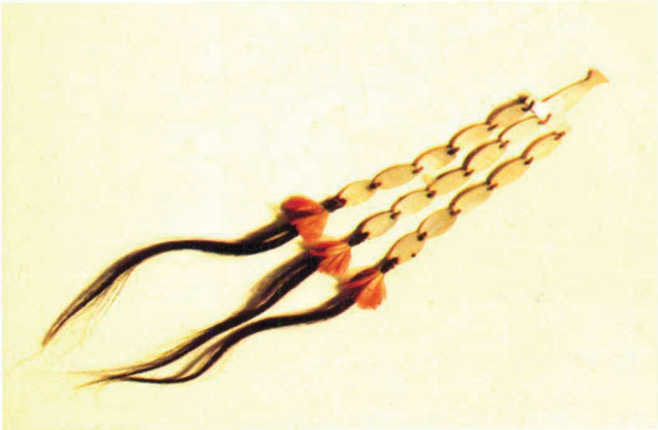
74 Botoques auriculares, Timbira, madeira, de 5 a 9 de diâmetro, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

72

Outros grupos preferem as narigueiras, como os Yanomami que espetam finas puas de madeira nas asas do nariz e nas bochechas; ou os índios Tiriyó que usam longas penas caudais de arara, unindo o lóbulo da orelha ao septo nasal. Algumas tribos, como os Kadiwéu gostam de afiar os dentes das moças e rapazes que ganham, assim, risos terrivelmente belos. Tribos há que se depilam inteiramente como as xinguanas. Outras só depilam as sobrancelhas e pestanas, talvez para parecerem mais angelicais que zoológicas.

Saindo da cabeça, a atenção se concentra no pescoço que toda a gente — os índios inclusive — acha indispensável adornar ou dar o uso para que parece ter sido feito, que é portar colares. É muito provável que este seja o gênero criativo em que a arte índia apresenta maior abundância de formas, às vezes primorosas. Vão desde os maravilhosos colares plumários dos Kaapor, até a enorme variedade de singelas fieiras de sementes, de rodas de nácar, de dentes, de garras, que se encontram em todas as tribos. São de assinalar os colares de placas de nácar e de madrepérola de muitos grupos indígenas, especialmente os rolos xinguanos de minúsculos discos recortados de conchas de caramujos, os quais às vezes levam no meio, como remate, uma pequena figura antropomórfica em pedra polida. Os mais belos colares indígenas, ao menos os mais chamativos, talvez sejam os das tribos do alto Amazonas, especialmente dos Tukuna que os compõem com fieiras de figuras zoomórficas negras, recortadas na massa córnea dos cocos de tucum.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



73

74

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Entretanto, os colares que mais encantam aos próprios índios, feitos da matéria-prima que mais os maravilha, são as simples fieiras de miçangas de louça colorida, fabricadas na Tchecoslováquia. Este artigo de luxo, importado e caro, existe nas aldeias indígenas desde há séculos, e existe em quantidade espantosa, como o maior tesouro ou ao menos o mais apreciado da indiada. O encanto da miçanga se exerce provavelmente pela contextura regular das contas de louças — eles detestam tanto as lantejoulas, como as contas de vidro — e pelas tonalidades de seu colorido maravilhoso. Mas as miçangas são preciosas, de fato, é pela capacidade que os próprios índios têm de bem usar esse material que, sobre sua pele cobriça, realça como o mais suntuoso dos colares.

75

78

76

79

77

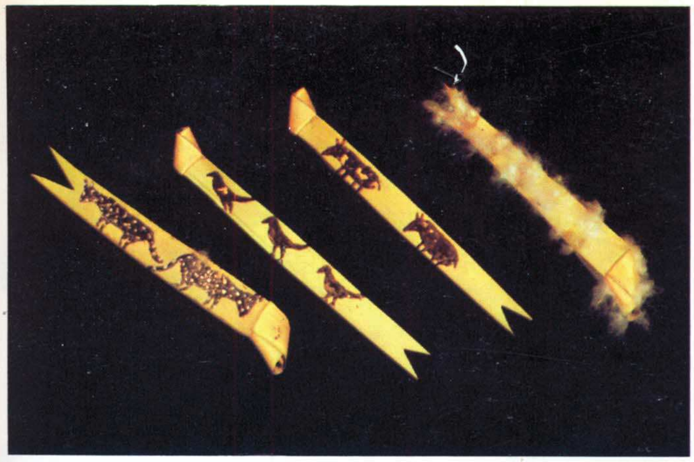
75 Tanga de sementes, rio Branco, 14x45, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

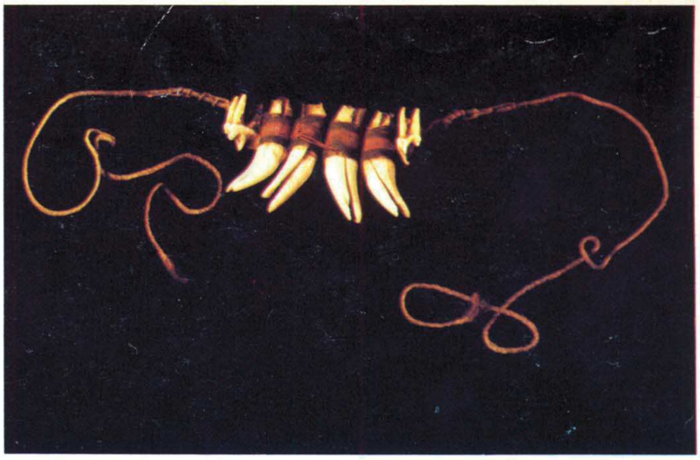
76 Colar feminino, Kaapor, plumas, 64, col. Ribeiro, Rio de Janeiro.

77 Colar zoomorfo de nozes de tucum, Tukuna, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

78 Tanga de miçangas, Makuxí, 25x44, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

79 Tanga de miçangas, Makuxí, 17x38, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.





80 'Bá' (arranjo de decoro), Bororo, palha, 25, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

81 Colar de dentes de onça, Bororo, parte central: 8x12, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Arranjos de decoro

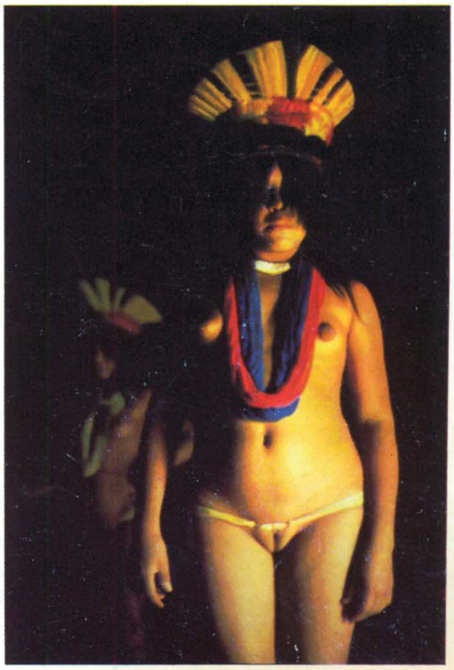
Outro centro de interesse decorativo dos índios é a genitália do homem e da mulher, principalmente a dele. Algumas tribos procuram destacar os membros viris, dobrando sua envergadura com belos estojos penianos de taquara, como fazem os Parintintim. Outras ornam o cano com bandeirolas pintadas com vistosos motivos clânicos, como gostam de fazer os Bororo.

Alguns desses arranjos de decoro são mais vestimenta que adorno. Os Kaapor, entre muitos outros, atam no prepúcio um simples barbante para enrustir o membro para dentro do corpo e se sentem nus sem este dispositivo. O mesmo acontece com as mulheres xinguanas que usam o menor biquíni deste mundo. De fato, é um triângulo de entrecasca com dois ou três centímetros de lado, assentado acima da boceta com um fio que dá volta à cintura e outro que passa entre as pernas e se prendem nas nádegas. Também elas se vexam muito se são vistas sem este *ulurí* que é vestimenta por este pudor e também porque nenhum homem ousaria jamais tocá-lo, dada a certeza de que sua mão se tornaria imprestável. Tanto os *bás* clânicos dos Bororo, como os *ulurís* do Xingu, às vezes se engalanam pela multiplicação ornamental dos cordões de sustentação no caso do *ulurí e* dos coloridos da pintura clânica, no caso dos Bororo.

Não apenas a cabeça, a cara, o pescoço e a genitália merecem atenção artística, mas também o tronco e os membros. Convenientemente ornado um índio leva pentes, pulseiras, braçadeiras, tornozeleiras, jarreteiras, cinturões e faixas, feitos com toda a sorte de fibras e coloridas de todas as cores. Sempre, porém, dentro do padrão decorativo da tribo e sempre, também, com um senso de medida que equilibra essas várias peças por uma continuidade harmônica de linhas e de cores.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

82 Índia alto-xinguana com uluri.



BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Arte plumária

A glória do corpo índio, porém, é a nudez emplumada. Em conseqüência, a mais alta e refinada de suas criações é a arte plumária, por seu caráter de criação não utilitária voltada para a pura busca de beleza; pela técnica apuradíssima em que se assenta, associada ao rigor formal com que cada peça é configurada; e, afinal, porque é servida pelo material mais nobre e mais belo de que os índios dispõem, tanto pela contextura e forma como e sobretudo pela gama extraordinária de seu colorido maravilhoso.

As tribos brasileiras de grandes plumistas conformam cada qual sua parafernália de plumas da forma mais altaneira, com seus adornos mais ambiciosos e aqueles que lhes dão a imagem mais orgulhosa de si mesmos. A rigor, a silhueta que temos em mente de cada tribo é a figura de seus corpos emplumados que só ganham sua verdadeira imagem cultural ao revestir-se das qualidades estilísticas de sua arte plumária. Um Tupinambá antigo era um homem com as espáduas cobertas por um imenso manto de plumas rubras, levando na cabeça um cocar de penas caudais de arara e às vezes uma bela roda de penas crespas de ema sobre a anca. Um Munduruku é um homem ataviado com majestosas vestes flexíveis de plumas negro-rubras e negro-amarelas que cobrem sua cabeça com coifas estendidas para a frente e para trás com grinaldas e cobre-nucas; que atravessa no peito e no corpo grossas faixas e largos cinturões, que também se desdobram em longos cobre-sexos; e trazem ainda, nos braços e nas pernas vistosas pulseiras, braçadeiras e tornozeleiras. A figura de um índio Kaapor contrasta com ambas como uma imagem menos suntuosa, porém ainda mais belamente ataviada pela delicadeza extrema de sua arte plumária de primorosa execução e de esmerada e discreta combinação de cores.

As tribos dos campos cerrados têm uma nítida propensão para peças majestosas montadas em armações rígidas e sua característica principal é a suntuosidade cenográfica. Isso é o que ocorre com os grandes adornos de cabeça dos índios Bororo, por exemplo, feitos com caniços de flecha emplumados, que alcançam e ultrapassam dois metros de envergadura; as enormes coroas radiais dos Karajá, feitas com as plumas mais longas dos colhereiros e dos tuiuiús; ou ainda as longas fieiras das penas caudais das araras azuis e vermelhas, sustentadas em arcos e talas, dos índios Kayapó.

As tribos silvícolas de grandes plumistas como os Munduruku e os Kaapor, revelam um gosto mais delicado. Ambas preferem as peças montadas em faixas flexíveis, tecidas de algodão, o que lhes permite compor cocares, diademas, coifas, grinaldas que usam apegadas diretamente ao corpo. São peças de execução delicadíssima em que as plumas se imbricam e se recamam umas sobre as outras como nas asas ou no dorso das aves. Um *canitar* Kaapor, além de sua beleza plástica, é uma obra-prima de manuseio que se abre e se fecha como uma asa de pássaro. Aqui, ao contrário do esplendor cênico, o plumista busca efeitos cromáticos sutis, pela combinação delicadíssima de matizes.

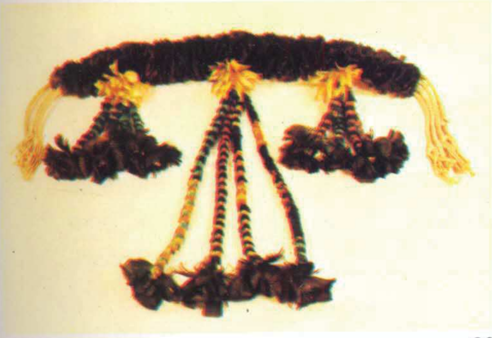
Através desses dois grandes estilos e das dezenas de outros modelos tribais que se aproximam de um ou de outro, é que os índios brasileiros, enquanto mantêm sua autonomia cultural, expressam mais vigorosamente sua vontade de beleza e, por via dela, seu orgulho de si mesmos e sua alegria de viver.

83 Coifa com cobre-nuca, Munduruku. Spix e von Martius, 1823.

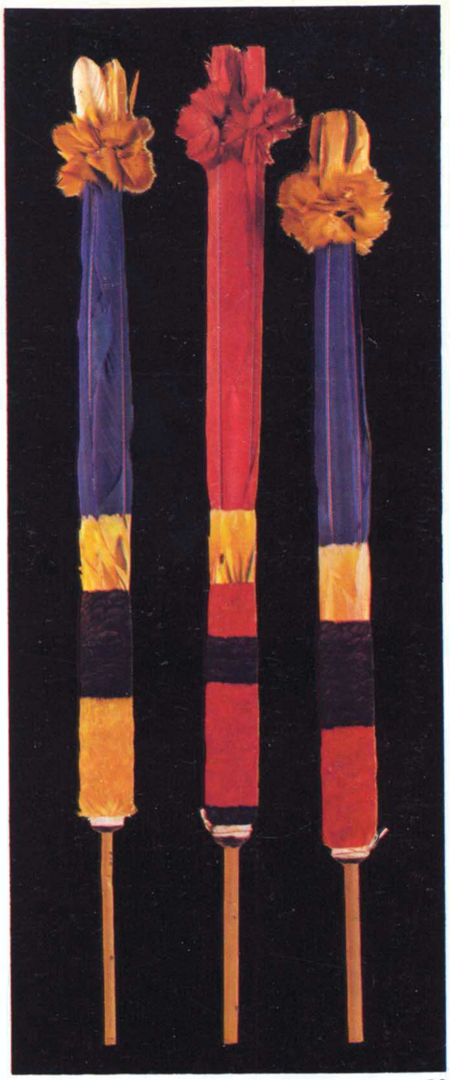
84 Cabeça mumificada, Munduruku, 30, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

85


86

87


88

89

90

85 Adorno plumário, Munduruku, plumas de mutum e arara, 43, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

86 Adorno plumário, Munduruku, plumas de mutum e arara, 51x69, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

87 Diadema, Kaapor, penas caudais de japu, 14x38, col. Ribeiro, Rio de Janeiro.

88 Cetros de plumas de arara e mutum, Munduruku, 70, col. Museu Staatlichen, Munique.

89 Cocar, Munduruku, penas de arara e plumas de arara e tucano, 63,5x30,5, col. Museu Goeldi, Belém.

90 Coifa com cobre-nuca, Munduruku, plumas sobre tecido de algodão, 60 de comprimento e 49 de diâmetro, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Máscaras

As máscaras estão associadas às artes do corpo como a forma suprema de lhe conferir expressividade dramática. Sua principal característica talvez seja sua dupla capacidade de se fazerem tão impressionantes para quem as investe, como para quem as aprecia. Alcançam esta ubiqüidade graças a sua qualidade prodigiosa de criação plástica de expressividade estridente e a seu papel cultural de encarnação do mistério.

A máscara é, a um tempo, o artefato e a figura viva, visível do sobrenatural. Umas vezes o personaliza movente, maravilhoso, na dança de ritmo cadenciado. Outras vezes, o exibe estático, inerte, na expressividade da morte ou da paralisia mais espantosa. Nos dois casos é a encarnação maligna dos espíritos do mal com que os índios povoam o mundo dos seus medos; e o instrumento prático de controle dessas mesmas forças para favorecer os homens. É, assim, um ente terrível em si, pelo ser que o habita, e um artifício prodigioso pelas forças que pode exorcizar.

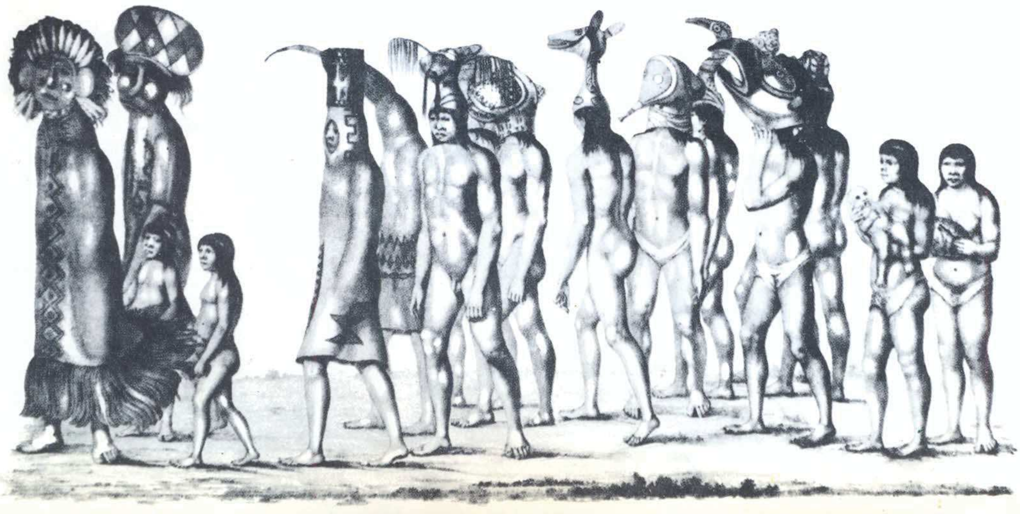
Este caráter duplo, de simples artefato feito ali na aldeia por um homem como os outros e de ser sobrenatural que detém em si toda a potência do sagrado, exige da máscara o máximo de expressividade artística para que possa cumprir suas funções. Sendo a figuração realista de um ser, ela é também sua transfiguração, o que a impede de assumir jamais o caráter de um retrato. O animal, anta ou jaguar ou jibóia, que se vê e se reconhece na máscara, é, de fato, o 'bicho' sobrenatural que ali está revestido da forma em que se mostra, para atrás dela se esconder.

O xinguano que vem esculpindo tranqüilamente máscaras na tarde da aldeia, ao meio do trabalho, quando chega o momento de pintá-la, se recolhe à casa cerimonial para exorcizar ali os espíritos que hão de possuí-la. Depois da cerimônia do *Kuarup*, para que foi conformada, a tora-máscara que ali figurava o Criador em toda a sua potência, é um simples tronco de madeira que as crianças rolam para fora da aldeia.

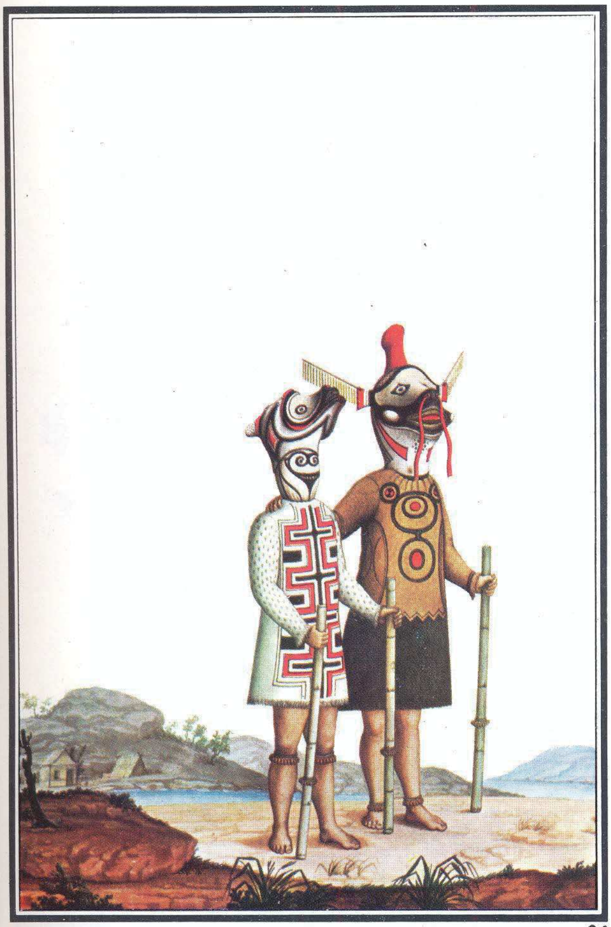
Mascarado o índio se desveste de si mesmo para ser, por instantes, o ente sobrenatural ameaçador para todos, inclusive para quem o domestica naquele instante de transe, apossando-se de suas potências. Não pode é durar a ambigüidade dessa investidura em que mundos opostos se interpenetram. O sagrado, metido no couro do profano para participar da vida corrente, perturbando-a insuportavelmente. O profano, contaminado da malignidade do sagrado e correndo o risco de quem ousa apropriar-se da potência dos espíritos.

91 e 92 Máscara Aruanã, Karajá, foto de campo, 1979.

93 Máscaras Tukuna. Spix e von Martius, 1823.



93



94

95

96

São sempre os homens que se mascaram, afirmando também nesse campo a hegemonia do seu mando e até se servindo das máscaras para reafirmá-lo. No alto Amazonas, os Tukano montam desde tempos imemoriais enormes cerimônias de máscaras em que se apresentam trinta e até cinqüenta figurantes vestidos de entretela colorida, encarnando os bichos da floresta, ou as potências do sexo, para livrar os homens dos riscos do azar, à fim de que possam fazer uso eficaz dos meios de ação corrente. Periodicamente, no Araguaia, mascarados Karajá, na dança de máscaras do Aruanã, encarnam seus heróis míticos para manter a ordem do mundo. No Xingu homens mascarados, revivendo episódios da criação, reafirmam o domínio dos homens sobre as mulheres. As aldeias Bororo são assaltadas de vez em quando por bandos de mascarados nojentos e terríveis que apavoram as mulheres para roubar os meninos taludinhos a fim de subtraí-los do mundo infantil e feminino e integrá-los na esfera do poderio dos homens.

94 Máscara de dança dos índios Tukuna. Alexandre Rodrigues Ferreira, 1791.

95 Máscara, Javaé, cabaça e palha de buriti, 80, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

96 Máscara Timbira, trançado e franja de palha de buriti, 167x121, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

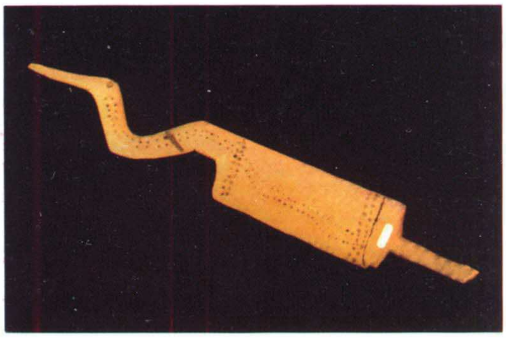
Artes da festa

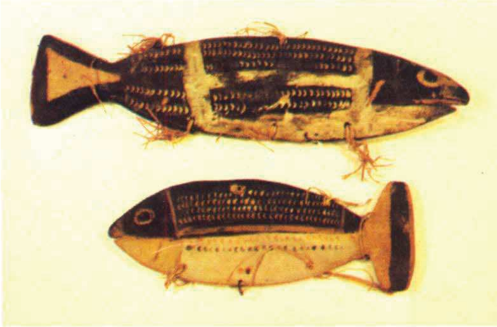
Outro complexo de criatividade artística é a festa-cerimonial cuja consecução congrega a comunidade inteira e a organiza para trabalhar longa e laboriosamente durante meses na sua preparação. Os homens caçam, pescam e moqueiam enormidades de alimentos; mas se ocupam principalmente é de fazer as máscaras, refazer os adornos, ensaiar os cantos e as danças. A carga mais dura cabe, talvez, às mulheres, que cuidam de que as roças sejam grandes e de que a colheita e a elaboração sejam suficientes para que haja fartura de comida e de bebida para os gastos supérfluos de bens preciosos que fazem a festa.

Através da união solidária no esforço produtivo indispensável para levar a cabo estes grandes acontecimentos coletivos, se põe em função uma série de atividades sociais de intensificação da solidariedade interna da tribo; de reafirmação das relações pacíficas e amistosas com grupos vizinhos; de estímulo à produtividade dos homens e mulheres e sobretudo, da criatividade dos artistas.

A festa-cerimonial é, por isso tudo, um evento de arte. E o é também por duas razões adicionais: primeiro, porque equivale no nível tribal ao que representa o mercado para o artista erudito. Segundo, porque ela representa para os índios o que são para nós não apenas os festejos mas as representações cênicas e teatrais, e os rituais religiosos mais elaborados e toda a arte da dança. Como se vê, a festa-cerimonial é, em si, uma imensa obra de arte, planejada, ensaiada, montada e realizada através de passos meticulosos. O milagre da festa indígena, entretanto, reside em que nela, como em tudo mais no seu mundo comunitário, não há espectadores passivos. Toda a comunidade participa intensa e apaixonadamente tanto da preparação desse espetáculo prodigioso como do desempenho dos papéis ativos de dançarinos, cantores, músicos, e de quanta função mais ali se exerça. E até excede à comunidade porque habitualmente se convida para esta vasta ação conjugada não apenas as aldeias próximas mas todo o seu mais largo círculo de convivência, envolvendo freqüentemente centenas de pessoas que devem ser alimentadas, entretidas, engalanadas, alegradas durante dias.

O grande cerimonial dos Kaapor é a festa de nominação dos filhos homens. Não se faz para todos os guris, mas para aqueles cujos pais sejam mais zelosos e produtivos e que, por acaso, nasceram numa quadra feliz em que o grupo local esteja bem estruturado e gozando de fartura. A festa é combinada com mais de um ano de antecedência, que é o tempo de plantar e colher a roça que há de sustentar e fartar a quantos a esperam com ansiedade. Mas seu ritmo se vai intensificando progressivamente com a chegada do período em que se deve caçar e pescar para ter muita carne e peixe moqueados; até alcançar o clímax com a chegada e a recepção solene dos convidados e o desencadeamento do cerimonial. Esse se inicia com as comedorias, bebedorias e cantorias da tarde e da noite que antecedem ao amanhecer do batismo; e se seguem pelo dia adentro e por mais uma noite e até por um dia e uma noite mais, se há fartura para tamanha festança.

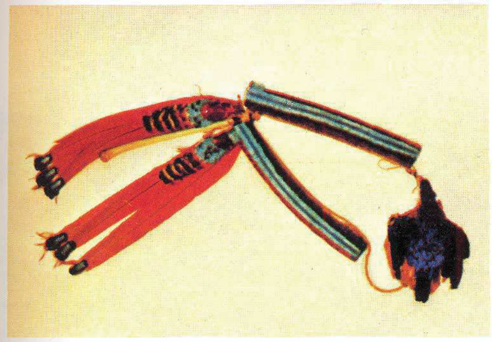




97 Emblema de dança passariforme. Yumá, madeira, 83x12, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

98 Emblemas de dança ictioforme, Ipurinã, madeira, 11x40 e 10x26, col. Museu Nacional, Rio de Janeiro.

Em tudo isso tem um papel central o pai do menino a ser batizado, que desde o nascimento do seu filho macho, perdeu seu nome para ser chamado simplesmente pai-do-menino. Ele convocará os parentes para edificar uma nova maloca que seja grande, portentosa e bela, para ali receber e acolher todos os convidados; sabendo bem que cada um deles estará a medir a festa pelas dimensões daquela casa, comparando-a com quantas vira antes. As mulheres da aldeia também têm tarefas especiais como a modelagem dos grandes camucins de cerâmica para fermentar o cauim que a todos irá embriagar. Também elas são julgadas pelas dimensões, pelo formato e pela beleza desses imensos potes bojudos ao redor dos quais se desenvolve a festa.



99 Colar-apito, Kaapor, penas caudais de arara e plumas de cotingídeos, 56, col. Ribeiro, Rio de Janeiro.

O pai, ademais, deve confeccionar, sozinho, se é capaz, ou ajudado pelo melhor plumista, se necessário, os dois principais adornos Kaapor: o colar-flauta-emplumado com o apito de osso de gavião real que tocará durante a cerimônia; e o grande diadema amarelo-ouro feito de penas caudais do japu, dádiva do próprio Maíra-Coraci a seu povo. Ele é a representação do próprio sol que deve abrir-se e cingir a cabeça do guri, justo momento do amanhecer, quando se saberá seu nome. Nome que, desde então, será usado pelo pai e não pelo filho: *Maxĩ-hu* se o filho se chama *Maxĩ, Sokó-hu* se é *Sokó.* Mas não somente o pai, todos os homens e mulheres e todos os convidados que participem da festa estarão por longo tempo preocupados em colecionar plumas de pássaros para preparar os adornos que hão de exibir durante o cerimonial e depois, nas largas horas de comedoria, de bebedeira e de folia orgiástica.

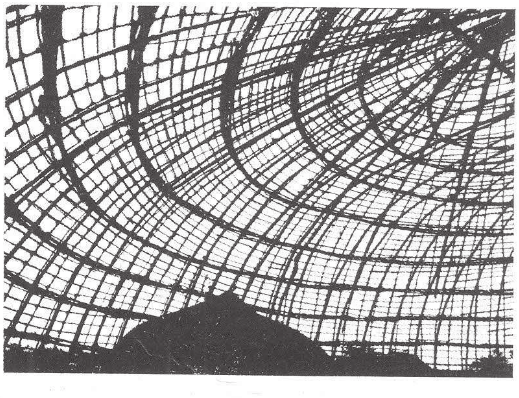
É principalmente em função destas festas cerimonais que os Kaapor fazem seus pentes emplumados, seus brincos e suas pulseiras delicadíssimas, suas belas braçadeiras florais, seus soberbos canitares amarelos ou verdes, enchendo os patuás com aquilo que constituía quando lá estivemos — por volta de 1950 — a sua grande riqueza e seu grande orgulho.

Já nos referimos aos rituais de máscaras de outras tribos que são também enormes cerimonais festivos com igual gasto supérfluo de bens e com igual exibição de graça e de beleza, principalmente nas danças coletivas, com toda a gente engalanada, pintada e emplumada. Assim é que a festa concatena inúmeras atividades, reativando toda a vida tribal para devolver a cada pessoa o gosto dos quitutes mais gostosos e lhes dar as alegrias da folia e todos os melhores gozos deste mundo.

O que faz o Kaapor na festa de nominação outros grupos fazem a partir de diferentes cerimoniais, utilizando certas instâncias como os passos de uma idade à seguinte, ou outra motivação qualquer para montar o que realmente importa, que são seus cerimoniais festivos. No norte do Amazonas, índios adeptos de Jurupari — o sábio afiançador da hegemonia dos machos, em economias nas quais as mulheres eram já a principal força produtiva, cultuam sua memória, com diversos tipos de festas cerimoniais. Os Bororo elaboraram a própria morte cultuando fantasticamente o sepultamento dos seus grandes chefes em cerimoniais que duram quase um mês, durante os quais toda a tribo deve reunir-se para reacender em cada um de seus membros o gosto de viver, de dançar, de rir, de comer, de beber e de amar.

Os xinguanos realizam seus *moitarás* como vastas festas a que comparecem todas as tribos da região para concorrer nas disputas desportivas do *uka-uka* e do *javarí*, nos leilões de escambo e também nas danças e nos ritos cerimoniais que garantem a sobrevivência do mundo e a continuidade do gozo de viver dos homens. Os Timbira conseguem o milagre de manter o ritmo de um ciclo cerimonial festivo com dez anos de duração. Constitui uma superfesta e uma verdadeira escola que envolve toda a tribo para arregimentar cada nova geração, iniciando-a, ano após ano, através de períodos de práticas cerimoniais, na sabedoria ideológica e prática da tribo, até sua integração no mundo dos adultos.

As grandes malocas



100 Interior de maloca, alto Xingu.

Outro campo maior da criatividade artística dos índios brasileiros é a edificação da maloca. Ela constitui o grande empreendimento coletivo cuja concepção arquitetônica e cuja engenharia construtiva resumem toda a sabedoria tradicional que se recapitula, atualiza e transmite às novas gerações, cada vez que se empreende a construção de uma nova maloca.

A maloca é, em muitos sentidos, o símbolo da comunidade que a edifica e que nela vive. Como tal expressa o orgulho tribal, tanto por suas dimensões avantajadas como por seu primoroso acabamento. Mais que qualquer outra atividade, ela exprime o poder de condução da liderança tribal e a capacidade de cooperação do grupo local. Ao mesmo tempo, cumpre a função social de consolidar a solidariedade comunal materializando seus vínculos de parentesco e de linhagem numa grande obra visível que é a residência coletiva.

Observando as casas indígenas brasileiras se pode constatar como diferentes tribos, com graus distintos de complexidade cultural, lhes foram dando as formas que elas assumiram sucessivamente, desde os abrigos mais elementares até as grandes malocas. Entre as casas mais singelas, contam-se os pára-ventos de galhos e palhas simplesmente fincados no chão e vergados sobre uma vara para proteger contra uma chuvarada, como faziam os Botocudos de Minas. Ou os taperis de folha de sororoca armados de improviso pelos Guajá do Maranhão. Mais complexos são os toldos feitos com grandes esteiras de canas de piripiri com que os índios do Pantanal armavam suas barracas. Ainda na categoria de abrigos temos a galharia sustentada numa vara transversal dos índios Xokleng de Santa Catarina. Formas ainda elementares, mas de grandes dimensões desenvolvidas aparentemente a partir dos abrigos, são por exemplo os enormes pára-ventos dos Yanomani, montados em círculo com paredes de até quinze metros, fortemente inclinadas para dentro e em geral deixando aberto todo um lado; quando por exceção fecham-no, a maloca configura um enorme círculo cônico com uma vasta abertura central no alto. É já, então, uma obra de arte que orgulharia a um bom arquiteto.

101 Maloca, alto Xingu.

Formas algo mais complexas, correspondentes já a casas, são, por exemplo, a habitação tubular aberta lateralmente, dos Kayuá do sul de Mato Grosso, ou o ranchão em forma de sela, fechado lateralmente, dos Karajá da ilha do Bananal. As malocas propriamente surgem em duas linhas mestras que se desenvolvem também a partir dos abrigos. Uma delas, de gosto curvilíneo, nos dá tanto as casas de base circular, com um ou mais postes centrais, como a casa colmeia dos Wapixana; e as grandes construções de base circular e teto cônico dos Makuxí; e ainda, na mesma linha, as grandes malocas do Xingu, com seus 25 metros de comprimento por 10 de largura e 7 de altura, armadas como grandes cestos cupulares de varas verdes e palmas sobre uma base elíptica e sustentadas por várias colunas, às vezes ajudadas por pilares transversais. Estas últimas são também inegavelmente grandes criações arquitetônicas.

A outra linha, esta quadrangular, nos dá, tanto casas medianas de 15 metros por 5, de duas águas, cobertas de palmas, dos Kaapor do Gurupi, como as imensas construções dos Baniwa do rio Negro, que atingiam 45 metros de comprimento por 14 de largura e 12 de altura, podendo abrigar centenas de pessoas. São as maiores edificações e as mais elaboradas dos índios do Brasil.

A construção dessas grandes malocas ocupa a comunidade por meses e, às vezes, por mais de um ano, como uma atividade diuturna que envolve todo o grupo local. Sua consecução supõe, geralmente, a combinação de motivações cerimoniais com a necessidade da mudança do grupo para um outro sítio, em razão do esgotamento dos terrenos de cultivo mais próximos, ou da superexploração das áreas vizinhas de caça, pesca e coleta. Deve, por isso, ser precedida da abertura de roçado num sítio novo e durante muito tempo o grupo fica ainda na dependência da antiga morada, pois as árvores frutíferas, as talas de canas, as fibras, os pigmentos, os temperos e outras plantas das coivaras levam anos para se desenvolver.

A edificação em si é um empreendimento importante que exige meses de trabalho exaustivo para cortar e acumular sapé ou palmas, colhidas na lua certa; para talar e conduzir à aldeia centenas de toros de madeira de dimensões apropriadas e milhares de vigas e varas; além de toneladas de cipós que a tudo devem atar. A mudança final para a grande maloca é assinalada, em geral, por uma grande festa organizada pela comunidade para sua própria gratificação depois do grande esforço desprendido e também para recordar a todos os grupos vizinhos com que mantém relações de reciprocidade que os de cá estão vivos e vivem bem.

A importância artística da maloca é acrescida porque elas recebem, em alguns casos, verdadeiros painéis de decoração pictórica. Karl von den Steinen, que foi o primeiro cientista a visitar o Xingu — e a quem devemos um dos melhores registros sobre as artes índias —, viu vários desses murais pintados nas casas-de-flautas das aldeias xinguanas. Chegou mesmo a designar como casa-dos-artistas a estas malocas especiais em que só os homens têm entrada, porque ali guardam a paramentália cerimonial que as mulheres não podem ver. Os referidos painéis, um dos quais tinha 60 centímetros de largura e cobria toda a extensão de mais de 20 metros da casa, era pintado com o que, para nós, são triângulos, losangos e retângulos nas formas estilizadas através das quais, para os xinguanos, elas figuram *uluris,* peixes e morcegos. Algumas vezes eram pintados com riscos negros esverdeados de jenipapo sobre fundo branco de tabatinga. Outras vezes, com listas amarelas e brancas sobre fundo negro de fuligem.

Outro etnólogo, Koch-Grünberg, descreveu uma das enormes malocas quadrangulares dos Tukano, onde registrou um imenso painel pintado de preto, vermelho, amarelo e branco, com figuras estilizadas de homens, animais e utensílios.

A mais alta pintura decorativa do interior das casas foi documentada nas aldeias Apalaí e Urukuiana do rio Jari (antes do Ludwig chegar). Consiste de rodas cortadas transversalmente em troncos de madeira que podem alcançar um metro de diâmetro, para serem postas como remate no poste central das suas malocas circulares, pintadas como os painéis mais policromados de quantos já se registraram no Brasil. Suas figuras, provavelmente simbólicas, de sabor geométrico, são pintadas com tinta preta, branca, amarela, vermelha e até azul sobre o fundo negro carbonizado da grande roda.

2.5 Nós e os índios

Postos em contato pacífico com frentes da sociedade nacional, os índios começam a percorrer o doloroso transe que medeia entre sua condição original de gente autônoma, com seu modo de vida peculiar e a sua própria visão de mundo, e a condição posterior de marginais da civilização. Neste trânsito deixam de ser índios específicos - revestidos dos atributos de sua cultura -, para se reduzirem a índios genéricos - cada vez mais aculturados - mas, ainda assim, sempre índios, porque se concebem e se sofrem e assim são vistos e malvistos pelos vizinhos neobrasileiros.

No curso deste processo de integração compulsória à sociedade regional e nacional, centenas de povos com suas línguas e culturas próprias desapareceram quase sem deixar vestígios. Com eles desapareceram outros tantos estilos de criatividade artística, dando cabo, inapelavelmente, de uma quantidade assombrosa de expressões singulares da busca humana de beleza.

O impacto da civilização sobre as sociedades tribais tudo corrói e degrada. Apodrece os corpos com as pestes do homem branco que reduzem drasticamente a população e convertem os sobreviventes, por longo tempo, em mulambos ambulantes. Desintegra a comunidade solidária para atrelar homens e mulheres à economia de mercado, e com ela, à existência famélica dos brasileiros pobres. Desacredita suas crenças e desmoraliza seus valores, ao demonstrar que seus deuses são impotentes; suas verdades, ilusões; suas virtudes, fanfarronadas; porque o único fato incontestável é o poderio, a sabedoria e a perversidade dos homens brancos.

Igualmente drástico são seus efeitos sobre a arte índia, que perece pelo engajamento dos índios na sociedade de classes, seguida da desmobilização das velhas motivações que sustentavam o esforço perfeccionista e da desmoralização de seus critérios de apreciação da beleza, vistos agora como bizarros ou até mesmo como horrendos.

Gêneros inteiros desapareceram de abrupto. Este foi o caso, entre tantos, do instrumental de pedra polida de primorosa execução que, assentando-se numa alta mestria técnica, também ensejava altas expressões estéticas. Ao contato com a civilização, ele cede lugar às nossas ferramentas supercortantes que apesar de tão eficientes nada acrescentaram à criatividade do artista indígena, desmoralizado e desativado. A gloriosa nudez original, que era a base física da arte da pintura de corpo e da ornamentação plumária, dá lugar às figuras maltrapilhas do índio catequizado e aculturado. As grandes malocas comunais que constituíam as maiores criações da técnica e da arte indígenas, se desfazem em múltiplas rancharias precaríssimas, como a dos caboclos, a cuja existência e a cuja tristeza os índios são compelidos a acomodar-se.

O mais doloroso é que tudo isto se perde em vão. E se perde total e completamente. Nossas artes eruditas nada têm, nem terão, da indígena. São transposições das artes do invasor, só sensíveis aos movimentos estéticos metropolitanos. Nossas artes populares - oriundas seja de ressonâncias das eruditas, seja de expressões incultas da criatividade dos pobres - também não herdaram nada da sensibilidade e do requinte da arte indígena, nem do patrimônio artístico desenvolvido por tantos povos ao longo de milênios.

As artes índias que aí se vêem e que podemos estudar não são formas decadentes daquelas artes perdidas. São, isto sim, artes de povos alcançados tardiamente pela avalanche civilizatória que, só por isto, puderam preservar sua criatividade até nossos dias. Algumas delas que ainda pudemos observar diretamente, há trinta anos atrás, quando eram artes viventes expressando-se com todo vigor - como a caprichosa pintura de corpo dos Kadiwéu ou a apuradíssima arte plumária dos Kaapor, degradaram-se depois, avassaladas. As artes que ainda vivem, quanto tempo mais sobreviverão?

Da civilização as artes indígenas só receberam três contribuições, representadas por dois novos materiais e por um estímulo revigorador. A primeira contribuição surge nas aldeias na forma de um material novo que encanta os índios, um material só inferior às plumas da passarada, que eram as miçangas de louça colorida. Por elas os índios pagam, desde os primeiros séculos de contato, o que se queira, certos de que elas são o verdadeiro ouro dos brancos, incapazes de apreciá-lo em todo o seu valor inestimável. Usam-na para compor colares, brincos, pulseiras e, no alto Amazonas, até mesmo para tecer tangas belíssimas, com uma arte própria e única.

O outro material artístico da civilização são as anilinas, que desbancam rapidamente as tinturas indígenas para telas, substituindo-as pela gama belíssima das cores químicas que entram prontamente a colorir seus molambos.

O incentivo a que nos referimos, este de caráter ambíguo, por ser tão destrutivo como construtivo, é representado pelo interesse lúdico que algumas criações indígenas despertam no nosso mercado turístico. Efetivamente, se o alento que deles provêm possibilita a sobrevivência de certas técnicas, ele também compele, no mesmo passo, à sua produção em massa com fins venais e à conseqüente degradação. Por esta via surgem os primeiros artesãos indígenas, ou seja, índios profissionalizados no fazimento de peças estereotipadas para o mercado, que pouco a pouco vão deixando de produzi-las para o gosto da comunidade tribal para passarem a atender ao gosto da freguesia nova. Essa vida na morte, dada pelo interesse turístico, ainda assim é mais vida que a morte derradeira.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

PRINCIPAIS COLEÇÕES PÚBLICAS

Museu do Índio
R. Mata Machado, 127
Rio de Janeiro, RJ.

Museu Nacional
Quinta da Boa Vista
Rio de Janeiro, RJ.

Museu Paraense Emílio Goeldi
Av. Independência, 364
Belém, PA.

Museu Paulista da
Universidade de São Paulo
Jardim do Ipiranga
São Paulo, SP

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, São Paulo, Martins, 1977.

BALDUS, Herbert. *Lendas dos índios do Brasil.* São Paulo, Brasiliense, 1966.

___. *Tapirapé: tribo tupi no Brasil Central.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1970.

BARATA, Frederico. *As artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, Sul América e Banco Hipotecário Lar Brasileiro, 1952.

BISILLIAT, Maureen. *Xingu.* São Paulo, Livraria Cultura Editora, 1978.

BOGGIANI, Guido. *Os Caduveo.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1945.

BENTO, Antônio. *Abstração na arte dos índios brasileiros.* Rio de Janeiro, Spala Editora, 1979.

CADOGAN, León. Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guarani del Guairá. Boletim nº 227 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. *Antropologia* 5, São Paulo, 1959.

CAMEU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira.* Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CASPAR, Franz. *Tupari (entre os índios, nas florestas brasileiras).* São Paulo, s. ed., 1958.

COLBACCHINI, Antonio e ALBISSETI, César. *Os bororós orientais – orarimogodogue do planalto Oriental de Mato Grosso.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1942.

COSTA, Maria Heloísa Fénelon. Arte indígena e classificações primitivas. *Cultura*, Rio de Janeiro, *21*:72/86, 1976.

CRULS, Gastão. Arte indígena. In: *As artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, s. ed., 1952.

EHRENREICH, P. Contribuições para a etnologia do Brasil. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, N.S.2, p. 7-135, 1948.

FARIA, Luiz de Castro. Origens culturais da habitação popular no Brasil. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, N.S. 12, 1951.

___. A arte animalista dos paleoameríndios do litoral do Brasil, *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, PA 24, 1959.

___. A figura humana na arte dos índios Karajá. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, PA 26, 1959.

GALVÃO, Eduardo. *Encontro de sociedades: índios e brancos no Brasil.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

IZIKOWITZ, K. Gustave. *Musical and other sound instruments of the South American Indians.* Göteborg, Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar, femte följden, A.T.V., 1., 1935.

KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco.* Berlin, s. ed., 1935.

KRAUSE, Fritz. Nos sertões do Brasil. Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, LXVI-XCV, 1940/44.

___. Die Kunst der Karajá-Indianen. *Archiv* II, Berlin, Heft 1, 1911.

KROEBER, Alfred. Art. In: HANDBOOK of South American Indians, Washington, Bureau of American Ethnology, 1959, p. 411-492, v. 5.Smithsonian Institution, Bull. 143.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos.* São Paulo, Anhembi, 1957.

LIMA, Pedro Estevam de. Os índios Waurá. *Boletim do Museu Nacional*, Rio de Janeiro, NS 9, 1950.

MAGALHÃES, Amilcar A. Botelho de. *Impressões da Comissão Rondon.* São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1942.

MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem.* São Paulo, Cia Ed. Nacional, 1940.

MEGGERS, Betty J. *América pré-histórica.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

___. *Amazônia: a ilusão de um paraíso*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

MELATTI, Júlio Cezar. *Índios do Brasil.* Brasília, Ed. Brasília, 1970.

MÉTRAUX, Alfred. *La civilization matérielle des tribus tupi-guarani.* Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1928.

NIMUENDAJU, Curt. *The Serente.* Los Angeles, Public. of the Frederick Webb Hodge, Anniversary Publication Fund. IV, Southwest Museum, 1942.

___. The eastern Timbira. *American Archeology and Ethnology*, Berkeley, v. 41, 1946.

___. The Tukuna. *American Archeology and Ethnology*, Berkeley, v. 45, 1952.

___. Os Apinayé. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*, Belém, v. 12, 1956.

NORDENSKIÕLD, Erland. *Ars americana I: L'archéologie du basin de l'Amazone.* Paris, Les éditions G. van Oest, 1930.

___. Origin of the indians civilizations in South America. *Comparative Ethnographical Studies 9*, Göteborg, Göteborgs Museum, 1931.

O'NEALE, Lila M. Basketry and weaving. In: HANDBOOK of South American Indians. Washington, Smithsonian Institution, 1959. p. 69-138, v. 5.

RIBEIRO, Berta G. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. Rio de Janeiro. Arquivo do Museu Nacional, XLIII: 59/120, 1957.

___. Arte indígena, linguagem visual. *Ensaios e Opinião*, Rio de Janeiro, n. 7, 1978.

RIBEIRO, Darcy. Arte dos índios Kadiwéu. *Cultura* IV, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1951.

RIBEIRO, Darcy & RIBEIRO, Berta G. *A arte plumária dos índios Kaapor.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1957.

RODRIGUES, João Barbosa. Poranduba Amazonense. *Anais da Biblioteca Nacional, 1886-1887*, Rio de Janeiro, *14* (2), 1890.

RONDON, Cândido Mariano da Silva. *Índios do Brasil.* Rio de Janeiro. Conselho Nacional de Proteção aos Índios do Ministério da Agricultura, 1946, 1953, 1955. v. 3, n. 97, 98, 99.

PINTO, Edgard Roquette. *Rondônia.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1938.

SCHADEN, Egon. *A mitologia heróica de tribos indígenas do Brasil, ensaio etnosociológico.* Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1959.

SCHMIDT, Max. *Estudos de etnologia brasileira.* São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1942.

STEINEN, Karl von den. *Entre os aborígenes do Brasil Central.* Separata da *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, v. 34-58, 1940.

TOCANTINS, Antônio Manuel Gonçalves. Estudos sobre a tribo Mundurucú. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.* Rio de Janeiro, t.15, v.55, parte II, 1877.

TURNER, Terence. Tchikrin. A central Brazilian tribe and its symbolic languages of bodily adornment. *Natural History*, n. 78, p. 50-9, 1969.

VILLAS-BOAS, Orlando & VILLAS-BOAS, Cláudio. *Xingu – os índios, seus mitos.* Rio de Janeiro, Zahar, 1970.

WILEY, Gordon R. Ceramics. In: HANDBOOK of South American Indians. Washington, Smithsonian Institution, p. 139-204.

Do século XVI ao início do século XIX: maneirismo, barroco e rococó

3

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

Benedito Lima de Toledo

3.1 Introdução

"Eu, ElRei, faço saber a vós, Tomé de Sousa, fidalgo de minha casa, que vendo eu quanto serviço de Deus e meu é conservar e enobrecer as Capitanias e povoações das terras do Brasil e dar ordem e maneira com que melhor e mais seguramente se possam ir povoando, para exalçamento da nossa Santa Fé e proveito de meus Reinos e Senhorios, e dos naturais deles, ordenei ora de mandar nas ditas terras fazer uma fortaleza e povoação grande e forte, em um lugar conveniente, para daí se dar favor e ajuda às outras povoações e se ministrar justiça e prover nas cousas que cumprirem a meu serviço e aos negócios de minha Fazenda e a bem das partes; e por ser informado que a Bahia de todos os Santos é o lugar mais conveniente da costa do Brasil para se poder fazer a dita povoação e assento, assim pela disposição do porto e rios que nela entram, como pela bondade, abastança e saúde da terra, e por outros respeitos, hei por meu serviço que na dita Bahia se faça a dita povoação e assento, e para isso vá uma armada com gente, artilharia, armas e munições e todo o mais que for necessário (. . .) E no sítio que vos melhor parecer, ordenareis que se faça uma fortaleza da grandura e feição que a requerer o lugar em que a fizerdes, conformando-vos com as traças e amostras que levais; praticando com os oficiais que para isso lá mando, e com quaisquer outras pessoas que o bem entendam; e para esta obra vão em vossa companhia alguns oficiais, assim pedreiros e carpinteiros, como outros que poderão servir de fazer cal, telha, tijolo; e para se poder começar a dita fortaleza, vão, nos navios desta Armada, algumas achegas, e não achando na terra aparelho para se a dita fortaleza fazer de pedra e cal, far-se-á de pedra e barro ou taipas ou madeira, como melhor puder ser, de maneira que seja forte; e como na dita fortaleza for feita tanta obra que nos pareça que seguramente vos podereis nela recolher e agasalhar com a gente que levais, vos passareis a ela, deixando, porém, na dita cerca que está feita, alguma gente que a baste para a povoar e defender".

do regimento de Tomé de Sousa

As terras que El-Rei D. João III tão zelosamente tratava de conservar e enobrecer fascinava a imaginação dos povos. Cumpria povoá-la e defendê-la. Américo Vespúcio, que em 1503 estivera na feitoria de Cabo Frio, entre outras, fez um relato cuja repercussão podemos aferir pela obra de Thomas Morus. Consta que essa feitoria teria inspirado a *Utopia*. No livro primeiro dessa obra, na Comunicação de Rafael Hitlodeu, assim é apresentado o personagem: "Portugal é o seu país. Jovem ainda, abandonou seu cabedal aos irmãos; e, devorado pela paixão de correr o mundo, amarrou-se à pessoa e à fortuna de Américo Vespúcio. Não deixou por um só instante este grande navegador, durante as três das quatro viagens, cuja narrativa se lê hoje em todo mundo"

Depois de alguns ensaios, El-Rei toma a decisão, já inadiável, de "dar ordem e maneira com que melhor e mais seguramente se possam ir povoando" terras tão cobiçadas. Por essa época, o mundo das artes via surgir algumas obras, como *L'Architettura* (1540), de Sebastiano Serlio, *Regole delli cinque ordini* (1562), de Jacopo Barozzi Vignola, *Quatro libri dell'architettura* (1570), de Andrea Palladio. Por sua vez, Vasari, em 1550 e depois em 1568, publicaria a sua célebre obra *Le Vite*, estabelecendo pela primeira vez uma teoria do desenvolvimento da história da arte.

Todos esses eventos se juntam quando começamos a estudar a formação da rede urbana no Brasil, o surgimento das primeiras obras de arquitetura e os primórdios da produção artística.

Para bem compreender o significado das expressões Renascimento, Maneirismo, Barroco, devemos ter presente a recomendação de Victor Tapié, a saber, "qu'une dénomination traduit seulement la perspective dans laquelle nous orientons nos recherches et qu'elle ne saurait correspondre à une vérité intrinsèque".* [1]

Foi necessário muito tempo para que a crítica se libertasse dos preconceitos racionalistas do século XIX que lançavam o Barroco à conta de arte decadente, por se afastar das estritas regras do Classicismo.

Falta de equilíbrio, falta de contenção, concessão excessiva à emoção, tais os desvios apontados ao Barroco. Esses 'desvios', por serem devidos ao ambiente, a condicionantes históricos e sociológicos, acabam, justamente, por dar maior interesse à obra de arte. Precisamos ficar atentos a um falso julgamento de valor que atribua uma superioridade de direito de um estilo sobre outro, das obras que respeitam as regras estabelecidas sobre as que "plus audacieuses ou plus naïves ont traduit justement les sentiments ou des idées dont les règles et la doctrine gênaient l'expression et dont nous savons bien, à présent, qu'elles attestent la variété et les contraditions de l'expérience humaine, en Europe, au cours d'une époque qui va de la Renaissance à la philosophie des lumières".* [2] Segundo o mesmo Victor Tapié, que nos recomenda ainda que ao invés de procurar antagonismos entre períodos devemos buscar justamente "les zones indéterminées de frange ou de contamination".*

Nessas zonas indeterminadas vamos encontrar o Maneirismo, palavra que ainda carrega alguma conotação pejorativa.

No século XVI por 'maneira' entendia-se o procedimento inerente a uma manifestação artística, a forma correta de proceder, ou a peculiaridade de produção de um determinado artista.

Já no século passado se reservava o termo 'maneirismo' para a arte que não conseguia ultrapassar os limites da pura imitação, abdicando da originalidade.

Hoje, Maneirismo é termo reservado para designar justamente um desses períodos de assentamento, de ajuste, de transição.

O Maneirismo caracteriza-se primordialmente por um conflito. De uma parte havia uma codificação que regia a boa arquitetura, cuja expressão eram os tratados de Serlio, Vasari, Vignola e Palladio. De outra, uma tendência à ampliação desse formulário com maior concessão à criatividade do artista colocado face às imposições circunstanciais de seu trabalho.

Na primeira fase do Renascimento não havia concessões. O artista perseguia um ideal, seu mérito artístico era aferido, em grande medida, por critérios intelectuais.

Logo, porém, as academias surgidas na Itália começaram, em meados do século XVI, a pôr à prova essas regras, colocando o artista face a duas opções: ater-se a elas de forma quase impessoal ou permitir que sua sensibilidade conduzisse a novas soluções.

* "que uma denominação expressa apenas a perspectiva segundo a qual orientamos nossas pesquisas, não correspondendo, portanto, a uma verdade intrínseca".

* "sendo mais audaciosas ou mais ingênuas, traduziram justamente sentimentos ou idéias cuja expressão se via tolhida pelas regras e pela doutrina, embora hoje em dia já se tenha consciência de que elas atestam a variedade e as contradições da experiência humana na Europa, no transcurso de uma época que vai da Renascença ao Iluminismo".

* "as zonas indeterminadas de transição ou de contaminação".

É o conflito entre a tradição ideal e a tradição histórica de que nos fala Leonardo Benevolo, para quem "a audácia e a inquietação da arquitetura maneirista agirá sobretudo dentro dos limites convencionais, compondo e decompondo de todas as formas possíveis os elementos habituais."[3]

A procura de soluções novas e originais acontece em outros campos, como no científico, a exemplo das hipóteses engenhosas de Copérnico.

No Renascimento, assinala Leonardo Benevolo, o artista para ficar à altura de seu ideal deveria ser um gênio, enquanto se chegasse a dar uma forma mensurável a esse ideal, haveria lugar para todo tipo de decisão, das mais audaciosas às mais tímidas, e lugar para todo tipo de talento, do gênio ao aprendiz honesto.

Dessa forma, a figura do gênio vai cedendo lugar à figura do profissional. Há, igualmente, uma separação mais clara das atribuições do arquiteto, do pintor e do escultor.

O primeiro trabalho de Miguel Ângelo (1475-1564) como arquiteto, e trabalho de quem nunca havia sido iniciado nos segredos das técnicas construtivas e do projeto, foi a capela Médici, a qual, assinada Nikolaus Pevsner, foi concebida para ser fundo de uma obra escultórica.[4] Quanto à biblioteca Laurenciana — maneirismo em sua forma arquitetônica mais sublime, segundo esse autor —, a arquitetura parece paralisada: "The load does not weigh, the support does not carry, natural reactions play no part — a highly artificial system upheld by the severest discipline."*[5] Para Jacob Burckhardt a sala da biblioteca Laurenciana "é uma incompreensível brincadeira do grande mestre".[6]

Na arquitetura do Maneirismo, as formas estruturais, a escultura e a decoração se fundem ou se superpõem sem respeito à antiga hierarquia.

Resumidamente, podemos lembrar o conflito registrado por Benevolo ao dizer que a experiência maneirista continha duas tendências opostas: definir de modo preciso um núcleo de normas gerais que servisse a aplicações as mais diversificadas para, em seguida, fugir de modo sistemático a essas mesmas regras, valorizando a tensão traduzida pelo confronto entre as regras e sua transgressão.[7]

A justificativa que Vignola dá para a inserção em seu tratado da cornija usada na fachada da Vila Júlia é que "ela fica muito agradável".

Quando o primeiro governador-geral do Brasil deu início a construções de maior significado, em meados do século XVI, os tratadistas produziam suas obras. Esse receituário deveria ser usado pelos nossos primeiros arquitetos, como o permitissem as condições do meio e de maneira que o resultado ficasse agradável, para usar a expressão de Vignola.

É o Maneirismo que caracteriza a primeira fase das manifestações artísticas no Brasil sobretudo na arquitetura.

* "A carga não pesa, a base não sustenta, as reações naturais não têm qualquer participação — um sistema altamente artificial mantido pela mais severa das disciplinas".

3.2 Teorias do Barroco

Colocado entre o Renascimento e a Revolução Francesa, há um momento na história da arte referido por Pierre Lavedan como o 'conflito do Barroco.'[8]

Depois de um largo período de estabilidade baseada nos ideais da antigüidade clássica, a arte européia parece conhecer uma fase de indefinição caracterizada pela preocupação em desenvolver e intensificar de maneira artificiosa as formas consagradas do Renascimento.

A esse período, que Victor Tapié diz-se tentado a situar cronologicamente entre 1530 e 1580, poderemos chamar Maneirismo. Nele, segundo Dvörak, estão as raízes do Barroco, e explicam a transição entre dois momentos considerados antagônicos na história da arte.

Se Vasari afirmara que Rafael (1483-1520), Ticiano (c. 1485-1576) e sobretudo Miguel Ângelo atingiram o cume, não seriam possíveis novos progressos, restando aos artistas trabalhar para atingir a composição, a forma anatômica e a perfeição cromática desses mestres.

Essa forma de pensar conduziu exatamente ao esgotamento das formas expressivas, fenômeno que pode ser atribuído, não à menor qualidade dos artistas, mas ao esvaziamento do conteúdo face ao culto à forma ou, como sumariza Tapié, "poderíamos dizer que no Renascimento como mais tarde ocorreu com o Barroco o estilo tendia a um valor universal e que o Maneirismo se conteve no particular".[9]

Por outro lado, se por volta de 1530 o Renascimento dava sinais de esgotamento, a Igreja tomava consciência que a Reforma já atingia proporções alarmantes.

Depois de alguma hesitação foi convocado um concílio, em Trento (1545-1563). Esse concílio recomendou austeridade, sobretudo na arte, procurando dessa forma esvaziar uma preocupação dos protestantes que denunciavam a arte como um apelo sensorial, algo supérfluo e incompatível com os objetivos espirituais.

Logo, porém, o catolicismo percebeu, como nota René Huyghe, que se "a arte pode seduzir a alma, perturbá-la e encantá-la, emocioná-la nas profundezas não percebidas pela razão, que isso se faça em benefício da fé! O protestantismo em sua secura exigente desdenhava as necessidades da vida sensível. Ia-se, então, preenchê-las para comover, acordar, drenar para a fé os impulsos mais obscuros possíveis das almas".

Em decorrência, o mesmo autor conclui: "Daí em diante a arte virou as costas ao Classicismo, ao seu despojamento, ao seu rigor, à sua pureza, por vezes fria; torna-se barroca, feita de profusão e dinamismo, de sedução e do patético. É nesse sentido que o Barroco se afirma, principalmente como arte da Contra-Reforma".[10]

Essa é uma das teorias que explicam o surgimento do Barroco desenvolvida por Marcel Raymond e posteriormente por Werner Weisbach. Dessa interpretação, Weisbach fez o próprio título de sua obra: *Barroco, arte da Contra-Reforma.*

Já outro historiador, o holandês Leo Ballet, vê as raízes do Barroco na política. Para esse autor o Barroco se identifica com o poder ilimitado, ou seja, é a arte do absolutismo. Há para ele um paralelismo entre o governante que impõe seu poder e não respeita a liberdade natural do indivíduo e o Barroco capaz de produzir imagens dotadas de tal perfeição que seriam capazes de competir com a própria natureza.

Weisbach e Ballet explicam o Barroco como um fenômeno diretamente entrosado na vida social, a que deram expressão artística. Na verdade, mesmo nessa perspectiva, o Barroco não pode se limitar ao fato religioso e político. Os comerciantes enriquecidos dos Países Baixos procuraram na fachada de pedra rica e prolixa de suas guildas exteriorizar a sua prosperidade. Basta lembrar o magnífico conjunto da Grande Place de Bruxelas.

Nesse sentido, lembrando Hauser, devemos chamar a atenção para a diferenciação entre o Barroco das cortes católicas e o Barroco da burguesia protestante.

Esses autores, Weisbach, Tapié, Ballet e Hauser, fundamentam, portanto, sua teoria numa visão religiosa, política e econômica do fenômeno artístico. Compõem um grupo responsável por uma *teoria genético-social* ou *teoria da particularização*, segundo Lourival Gomes Machado.

Este mesmo autor chama atenção para um outro grupo de historiadores para quem as formas obedecem a uma evolução própria dentro de um determinado complexo histórico. Isto é, o espírito humano teria certas constantes.

É a teoria *genético-formal* ou *teoria da generalização*. Focillon, por exemplo, afirma que dentro de todos os estilos há um estágio pré-clássico, um clássico e finalmente um barroco. (Para o próprio Barroco haveria um Barroco pré-clássico, um Barroco clássico e um Barroco-barroco.) Há uma evidente conotação de decadência associada à idéia de Barroco.

O mais notável representante desse grupo é Heinrich Wölfflin. Em 1888, no seu livro *Renaissance und Barock*, coloca o Barroco como a arte que sucede e se opõe à Renascença.

Wölfflin estabelece cinco conceitos capazes de constituir um guia seguro para a caracterização plástica do Barroco.

Hannah Levy tornou os conceitos de Wölfflin muito conhecidos entre nós. Igualmente, devemos a Lourival Gomes Machado uma bem elaborada síntese desses conceitos: "Podemos resumir-lhe a exposição, limitando-nos ao registro dos cinco símbolos de visualidade pura codificados em antinomias:

1. o conflito e, pois, a passagem do linear ao pictórico, que sobrevém quando a linha, guia ocular e elemento táctil de contorno, cede lugar ao conceito visual puro, expressamente pictórico, capaz de captar opticamente o objeto, sem isolá-lo pela linha de contorno (uma barreira entre o ser e o espaço circundante) mas, pelo contrário, integrando-o no conjunto de entes visuais que compõem um mesmo todo ambiental e existencial apreensível pela visão e traduzível na criação artística;

2. a passagem da superfície à profundidade, imediatamente decorrente da relação anterior, posto que, enquanto a visão linear impõe a organização numa mesma superfície em que o objeto se delimita e se separa do espaço ambiente figurado pelo restante da superfície, a visão pictórica, superando essa concepção puramente táctil, exige a superposição dos entes visuais para defini-los por avanço e recuo uns em relação com outros, cabendo acrescentar que Wölfflin se recusava a identificar a organização superficial com a visão do primitivo, desde que naquela poderão estar presentes elementos de escorço e de perspectiva rebatida;

3. oposição entre a forma fechada e a forma aberta, pois, se tanto na visão linear quanto na visão pictórica, toda obra de arte tende a fechar-se num todo íntegro e completo, não é menos certo que as formas podem 'soltar-se', escapando a regras fixas e a construções rígidas;

4. passagem da multiplicidade à unidade, denotadora de uma arte em plena evolução, pois que, se, perante a visão primitiva, fragmentária e incapaz de estabelecer conexão entre os entes visuais sempre definidos pelo isolamento individual, o clássico surge como a consecução de uma harmonia geral, em tal harmonia cada parte, mesmo em relação com as demais, mantém-se em si mesma autônoma e só o Barroco cumprirá a tarefa de concentrar e organizar todas as partes segundo um modo único, em cuja falta não restará significação para os componentes;
5. antinomia clareza-absoluta/clareza-relativa, pois os entes visuais, que se tomavam separadamente mesmo na harmonia clássica, surgem em sua totalidade quando defrontamos a organização barroca. Essa simbologia, em verdade, não passa de cinco faces de um mesmo fenômeno — a passagem do táctil ao óptico, de Alois Riegl — que Wölfflin desejou anotar com a maior minúcia para estabelecer como necessária a passagem do clássico ao Barroco".[11]

Usando essas categorias, temos um guia seguro para distinguir plasticamene Classicismo e Barroco, como nota o mesmo professor: "Clássica, segundo Wölfflin, será a arte que se sirva, simultaneamente, dos cinco conceitos de linearidade, organização em superfície, forma fechada, unidade múltipla e absoluta clareza, enquanto o Barroco se definirá como pictórico, exprimindo-se em profundidade, por meio de formas abertas, alcançando unidade indivisível e clareza relativa".

O viajante encontrará no forro de igrejas em todo país pinturas que fingem continuar a arquitetura do edifício buscando as profundezas celestiais, com cores vibrantes que recusam o limite das linhas em favor de formas abertas, formando um conjunto do qual é impossível retirar qualquer pormenor, dentro de uma atmosfera à qual cabe bem a expressão clareza relativa. É o Barroco.

102 Imagem de retábulo da antiga igreja jesuítica do Rio de Janeiro (demolida), hoje na capela de Santa Casa da Misericórdia, Rio de Janeiro.

103 Manuel da Costa Ataíde, forro da matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.
As obras da primeira fase caracterizam-se por uma disciplina própria do período da Contra-Reforma. Já em Minas Gerais, vemos no forro das capelas a liberdade formal atingida pela pintura ilusionística de Manuel da Costa Ataíde. As colunas e o entablamento continuam a arquitetura da nave, buscando a profundidade. "Barroco é o pictórico, exprimindo-se em profundidade por meio de formas abertas atingindo clareza relativa e unidade absoluta."

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

3.3 Periodização

Para início do estudo da arte no Brasil colonial é necessário considerar-se, preliminarmente, a necessidade de se estabelecer uma cronologia. Ao mesmo tempo, constata-se a diversificação de pólos regionais, o que, por vezes, torna questionável a validade da fixação de limites rígidos no tempo.

Para tentar explicar como homens imbuídos da *forma mentis* européia conseguiram, num meio físico e social diverso do de sua origem, realizar, com material e sistemas construtivos disponíveis, o programa a que se propunham, Lourival Gomes Machado propõe o estabelecimento de três momentos vivenciais. No primeiro "clara é a impossibilidade material de realizar-se o padrão europeu, embora se apresente viva e exigente a necessidade espiritual; o segundo momento, será aquele em que a possibilidade material já se instalou e o necessário espiritual como tal permanece; no terceiro momento, continuando a não haver entraves materiais, já não há mais como necessidade a estrutura espiritual trazida da Europa e, contudo, permanecemos consciente e voluntariamente na mesma trilha".[12]

Fica evidente a distância que vai da aspiração à realização da obra.

Já um autor norte-americano, Robert Smith, propõe em *Arquitetura colonial* a fixação de três estilos para a arquitetura religiosa: "Para fins do presente ensaio, a seguinte cronologia será observada: estilo missionário (de 1549 a 1655); estilo monumental (de 1655 a 1760); estilo mundano (de 1760 a 1820)".[13]

Esse mesmo autor, em outro estudo, propõe o estabelecimento de três períodos: 'inicial, médio e final', abrangendo manifestações arquitetônicas de toda natureza, mas cujos limites coincidem com o anterior.[14]

Lúcio Costa, no seu estudo "A arquitetura dos jesuítas no Brasil", propõe: "deve-se entender por barrocas, dentro do critério histórico habitual, a maior parte das manifestações compreendidas entre a última fase do Renascimento e o novo surto classicista de fins do século XVIII e, no Brasil, princípios do XIX".[15] Se, para a América do Norte, por exemplo, não tem sentido a vinculação da vida colonial ao Barroco, o mesmo não pode ser dito para o Brasil, que "até alcançar autoconsciência e autodeterminação, traduziu toda sua vida numa aspiração. Essa longa, essa angustiada, essa afinal atendida aspiração, tem a sua expressão artística, a sua arte — chama-se Barroco".[16]

Podemos estabelecer, para fins deste estudo, três etapas distintas de evolução do Barroco no Brasil. Num primeiro momento, as manifestações artísticas procuram reproduzir os padrões europeus sem todavia dispor dos meios necessários.

Esse período inicia-se com o estabelecimento do governo-geral em 1549 e se estende até 1640; engloba o período em que Portugal esteve unido à Espanha (1580-1640).

Restaurada a coroa em Portugal, esta nação, com sua esquadra sensivelmente reduzida, volta-se à sua colônia americana e dedica-lhe especial atenção. É a época em que se erigem os volumosos edifícios a que Robert Smith se refere como monumentais.

O grande evento para a coroa portuguesa foi a descoberta de ouro no interior do país ainda nos últimos anos do século XVII. Esse fato produziu um deslocamento considerável de população para o interior do país, gerando uma rede de arraiais, embriões de futuras cidades.

Essa riqueza leva Portugal a mudar a sede do governo de Salvador para o Rio de Janeiro em 1763.

O segundo período pode ser balizado por esses dois significativos eventos: Restauração (1640) e mudança da sede do governo (1763). A segunda metade do século XVIII conheceu o apogeu da riqueza do ouro e as mais originais manifestações da arte barroca brasileira, em oposição à arte luso-brasileira ou arte portuguesa feita no Brasil, manifestações que se estendem até o início do século XIX. Por essa razão podemos encerrar esse período com a Independência — 1822.

Resumidamente, ficamos com três períodos: primeiro período (1549-1640); segundo período (1640-1763); terceiro período (1763-1822).

3.4 A civilização barroca

Ao falar de Barroco, devemos falar de uma autêntica civilização barroca.

Não se trata apenas de um estilo de arte, mas de um particular momento da história universal onde todos os fatos são inter-relacionados.

A descoberta das jazidas de ouro e prata por portugueses e espanhóis no Novo Mundo teve implicações tais que, segundo Werner Sombart, aí podem ser encontradas as origens do homem econômico moderno.

As formas de vida trazidas da Europa sofreram aqui um continuado processo de transformação. Se, ao surgir o Barroco na Europa, toda a Europa se barroquizou, o mesmo podemos dizer do mundo colonial, a saber, o Barroco não se reduz às artes plásticas, mas engloba todas as manifestações. A ocorrência desse fenômeno na América vai realimentar o processo europeu, enriquecendo-o. Dessa forma, as repercussões foram recíprocas, metrópole e colônias a pouco e pouco falando a mesma linguagem.

As cidades nascidas à época do Barroco, ou que então conheceram florescimento, têm configuração específica, criando por vezes surpresas, como espaços abertos em meio a traçados irregulares de rua, frente a edifícios, só perceptíveis quando aí chegado, o que pressupõe movimen-

104

tação do observador. Pode-se desvincular, por exemplo, uma forma de calçamento de rua, a capistrana, do barroco de Serro e Diamantina?

O mesmo é possível dizer-se do calçamento tipo 'cabeça de negro', 'pé-de-moleque', que com sua regular irregularidade vai entretendo o observador em meio ao trânsito de mulas, meio de transporte que nunca molestou as estruturas dos edifícios como ocorre hoje com os veículos motorizados.

Os serviços públicos, sempre precários, acompanhavam a época. Veja-se o abastecimento de água resolvido com pequenos aquedutos e belíssimos chafarizes com seu rico repertório de formas. Há chafarizes frente a edifícios públicos e deles fazendo parte. Há outros em centro de praças, entre residências, na confluência de ruas, no interior de edifícios públicos, no adro de igrejas.

Das suas carrancas, ou dos seus golfinhos entrelaçados, verte água para uma concha, conjunto este ornado com volutas e frontões que se harmonizam com os edifícios à volta.

Às vezes o chafariz é pretexto para evocação do poder da autoridade que o mandou executar como revela um símbolo, uma inscrição, ou os dois. Às vezes é veículo de uma mensagem religiosa, com uma cena evangélica, como a do Cristo e a Samaritana executado para o Seminário de Mariana.

105

106

107

104 Museu de Arte Sacra, Mariana, Minas Gerais.
105 Paisagem de Serro. Cercanias da igreja matriz de Nossa Senhora da Conceição, Minas Gerais.
106 Diamantina, Minas Gerais. Serro e Diamantina são conjuntos urbanos que sobreviveram à desfiguração que ocorreu em muitas cidades nascidas no século XVIII. Desde a pavimentação das ruas até as obras mais evoluídas há uma coerência com a morfologia da cidade.
107 Chafariz do adro da igreja de São Miguel e Almas, Ouro Preto, Minas Gerais.
108 Pormenor do chafariz de Marília, Ouro Preto, Minas Gerais.
109 Chafariz dos Contos, pormenor do coroamento, Ouro Preto, Minas Gerais.

108

109

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Essa forma de abastecimento, de que se valem até animais de carga, pressupõe o escravo, o pote e a bilha para armazenamento doméstico, bem como a algazarra que os negros faziam em torno dos chafarizes. O negro já se revela, assim, indispensável ao bom funcionamento da casa, como, ademais, de toda a economia colonial. Por vezes chegará a substituir os animais no transporte, ao carregar nos ombros as cadeirinhas, as serpentinas, as liteiras, as quais são executadas segundo a mesma linguagem da escultura barroca.

Esses veículos são forrados e ornados ao gosto do usuário, cuja vestimenta reflete esse fato.

A vestimenta, assim como o transporte e os hábitos religiosos, compõem um quadro coerente. Basta ver um dia de procissão. Todos os estratos sociais ali estão presentes. As ruas transformam-se em cenário animado. Das janelas surgem toalhas rendadas ornadas de flores, e ali está, convenientemente vestida, a família patriarcal.

Cada janela tornou-se moldura de um retrato vivo, onde a retratada tem postura, penteado, vestimenta e complementos (pente de tartaruga, leque, lenço rendado), compatíveis com a ocasião.

É um momento onde a família pode ser vista sem o obstáculo das treliças e dos muxarabiês.

Os varões integram cada qual o grupo de sua irmandade. Os mais notáveis, serão irmãos do próprio Santíssimo, o que lhes vale o direito de sustentar uma das hastes do pálio que cobre o padre que carrega o ostensório com a hóstia sagrada.

As imagens, no geral, têm expressão dramática, revelando sentimentos exacerbados e um realismo destinado a comover os mais indiferentes.

Essas imagens saíram de templos cujos interiores são recobertos de talha dourada.

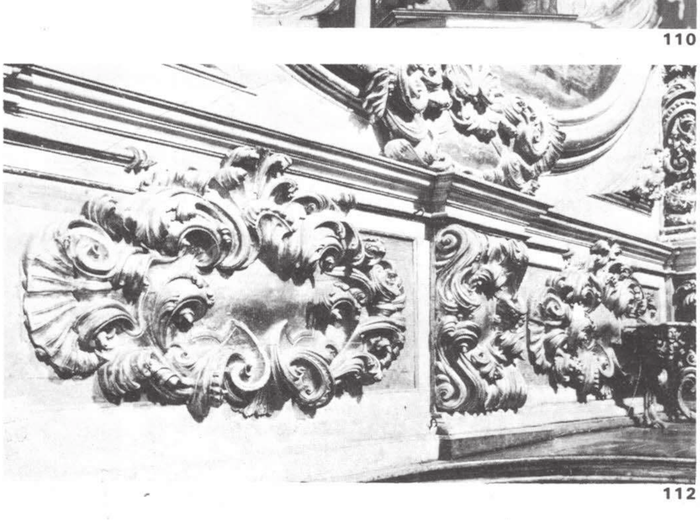
Se entrarmos num desses templos, chamados pela música dos sinos e guiados pelas torres que se destacam no perfil da cidade, perceberemos uma incoerência: a planta do edifício, a estrutura, a distribuição dos altares, o coro, os balcões, revelam uma disposição, um 'partido arquitetônico' que denuncia uma origem comum, evoca a metrópole. Raramente encontraremos plantas poligonais ou paredes curvas. Mas, ao mesmo tempo, veremos a facilidade com que a decoração profusa sai dos retábulos dos altares e vai se apossando de todos os espaços livres, desvinculando-se dos compromissos funcionais a ponto da própria estrutura do edifício se reduzir a simples sustentante dessa ornamentação. E, se olharmos para cima, veremos o próprio céu retratado em pintura ilusionística no forro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

110 São João da Cruz, igreja do convento de São Francisco de Assis, Salvador, Bahia.
111 Pormenor de retábulo da matriz de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.
112 Talha parietal, matriz de Santo Antônio, Tiradentes, Minas Gerais.

110

111

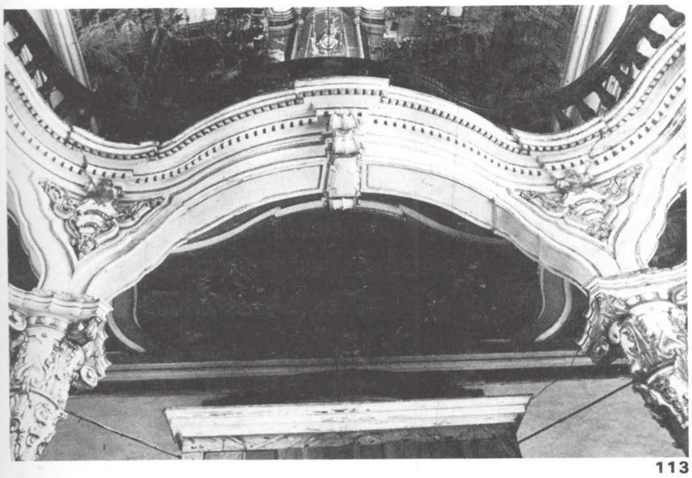

112

É que não se admite limitação para nada. O forro foi rompido para mostrar o paraíso com a Virgem, os anjos e os santos. A talha usará colunas torcidas recobertas de vinhas e povoada de querubins, aves, frutos, cada elemento procurando vibrar e tomar todo o espaço possível. As colunas torsas serão as grandes eleitas porque sua estrutura helicoidal é o próprio movimento sem fim. O mesmo acontecerá com as composições em 'S' do panejamento da roupa dos santos que dão a impressão de permanentemente agitadas por um gesto ou pela turbulência do ambiente.

Nos retábulos dos altares, colunas, entablamentos, frontões, tudo perdeu sua função estrutural, para se tornar elemento expressivo. À noite, os interiores das igrejas revelam novas surpresas. A iluminação à vela produz uma luz vacilante que faz vibrar o ouro da talha, dramatiza as expressões das pessoas e das imagens. A emoção estética é o início da emoção religiosa. Sente-se que se está num espaço consagrado pelo perfume do incenso vindo do altar-mor, onde é mais intenso o brilho do ouro na luz incerta das velas.

113 Coro da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.
114 José Soares de Araújo, forro da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina, Minas Gerais.
115 Antônio Francisco Lisboa, "Cristo da Flagelação", madeira policromada, 62, col. Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



113

114

115

Estamos no cenário de um espetáculo que ganhou características operísticas. É preciso proclamar a fé *In hymnis et canticis*, como desde o Concílio de Trento a Igreja vinha recomendando. Assim, do coro vem música que preenche todo o espaço, fazendo vibrar, desde a tábua do assoalho até o forro. O compositor pode ser brasileiro, mas na letra é usado o latim e o povo entende apenas um 'credo' aqui ou um 'glória' ali, em meio à profusão de vozes, profusão coerente com a profusão decorativa: profusão barroca.

Assim todos os sentidos são solicitados e com eles todos os sentimentos.

Esse, o caráter essencial do Barroco. O lirismo, o apelo à emoção, a busca sem fim do movimento, a solicitação de todos os sentidos. O Barroco não foi apenas um estilo de arte, foi uma civilização.

Houve uma cidade, bem como uma arquitetura barroca. Arquitetura que vemos, tanto nos edifícios oficiais que procuram mostrar a grandeza do poder real, como nos edifícios religiosos que exprimem particularmente em seus interiores (onde vamos encontrar a mais expres-

116

117

118

119

116 Pormenor do púlpito da igreja de São Francisco de Assis, Salvador, Bahia.
117 Pormenor de retábulo lateral da matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.
118 Pormenor do púlpito da matriz de Nossa Senhora da Conceição, Sabará, Minas Gerais.
119 Almofada de porta do edifício da Secretaria da Educação, Salvador, Bahia.
120 Pára-vento da igreja do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

siva pintura), a reconquista pela Igreja do espaço perdido para a Reforma.

É barroco o equipamento público, como pontes e chafarizes, bem como o equipamento domiciliar, como o mobiliário, usado por pessoas cujo vestuário, gestos e hábitos, e até a forma de usar a casa, integram a mesma linguagem.

Nenhuma forma de expressão escapou ao concerto geral, seja a literatura, a escultura, a pintura ou a música, profana ou religiosa. Raros foram os momentos da história em que houve tanta coerência como nesse período. O Barroco serviu de expressão ao absolutismo, à Igreja Católica no período que se seguiu à Contra-Reforma, aos senhores enriquecidos. Não conheceu qualquer limitação.

Por vezes, olhando-se mais atentamente a talha dos interiores das igrejas, deparamos com figuras femininas, de busto nu, sustentando púlpitos que lembram figuras de proa de barcos ou sereias dos rituais afro-brasileiros. Basta lembrar o púlpito da igreja de São Francisco de Assis, da Bahia. Ou, então, o mesmo tema no púlpito da matriz de Nossa Senhora da Conceição de Sabará, onde vemos, ao lado, uma coluna cujo fuste é um índio, tendo um colar com um muiraquitã e cujo capitel é um cocar que graciosamente tomou o lugar de um capitel coríntio.

Essas figuras e os frutos de cacau, caju, abacaxi, que começam a despontar entre a talha, refletem a própria nacionalidade que começa a se afirmar e a se emancipar.

120

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

3.5 Antecedentes portugueses

"Portugal é Mediterrâneo por natureza, Atlântico por posição." A estrutura das cidades portuguesas testemunha a influência mediterrânea em sua origem. A preocupação com a defesa preside sempre a escolha do sítio: "A combinação de uma baía abrigada e de uma colina fragosa caracteriza as aglomerações litorais, que se podem contar entre as mais típicas do Mediterrâneo". Dessa forma, o geógrafo Orlando Ribeiro descreve a escolha do assentamento para implantação de uma cidade e suas conseqüências: "Aqui são freqüentes as ruas íngremes e tortuosas, às vezes em escadaria, estreitas, para aproveitar o espaço e escapar à ardência da canícula".

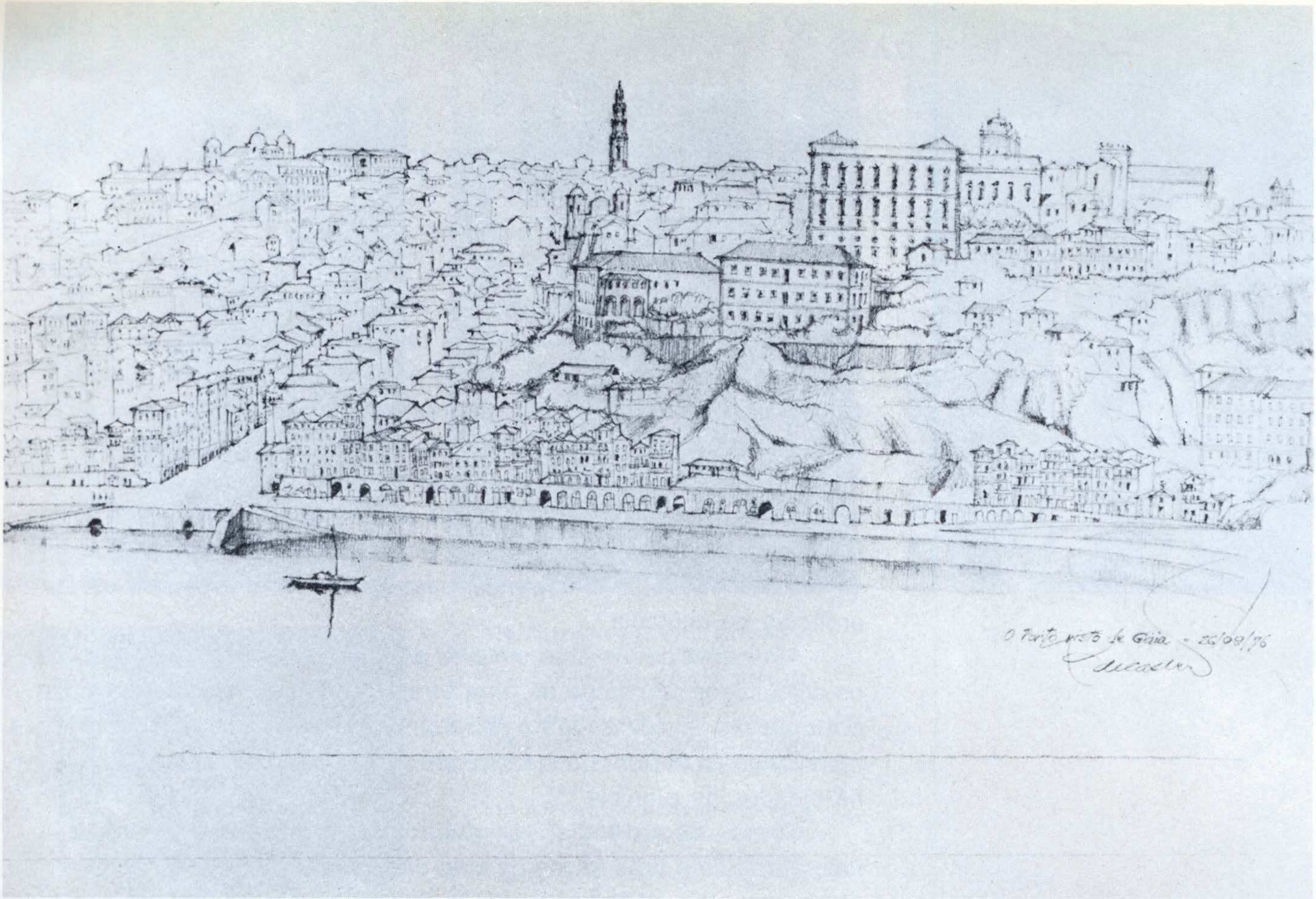
A escolha de um sítio elevado dominando um estuário bem como os dificultosos caminhos de terra foram uma característica das cidades portuguesas, levada a todo o seu mundo colonial. O citado geógrafo vai mais longe ao afirmar que, à exceção de Aveiro, "em Portugal quase não há cidades de planície".[17]

Como decorrência, a dualidade cidade-alta, cidade-baixa incorporou-se a uma forma de vida portuguesa, ocorrendo entre uma e outra uma tumultuada ocupação do solo, com o casario apinhado, agarrando-se às encostas. As vias irregulares, tortuosas, íngremes e tão estreitas que os beirais das casas quase se tocam, curiosamente recebem, por vezes, a designação de *direitas*, outro traço que se incorpora à morfologia das aglomerações portuguesas. "De permeio, a cidade cristã viu transbordar para seus acidentes urbanos as expressões da piedade e dos objetos de culto de seus moradores. Poucos saberão que rua Direita tem imanente sentido espiritual. Rua Direita porque rua da Matriz, caminho para a Fé, à imagem da Estrada de Damasco."[18]

A essa interpretação, soma-se outra: "É direita a rua que faz a ligação *direta* com algum elemento essencial da estrutura urbana, o Rossio, a Matriz, a feira: rua Direita que vai da Cadeia para a Ponte." [19]

Os caminhos de terra eram sempre os piores possíveis, característica essa dos povos que vivem na defensiva, como foi notado por Afonso Arinos: "Por vários motivos, o português não cuidou particularmente do sistema de comunicação terrestre".[20]

O descobridor encontrou no Brasil apenas trilhas como caminhos e não cuidou melhorá-las grandemente por diversas razões, entre elas sua tradição: "Mas a todas estas circunstâncias se juntava a tradição portuguesa das péssimas estradas. Pouco antes da descoberta do Brasil, as mais trilhadas do reino, as que ligavam entre si as maiores cidades, não ofereciam comodidade alguma aos viajantes". Certamente pesaria nisto a preferência pela navegação como meio de comunicação entre cidades marítimas. Esse quadro levou à afirmação de que "a ordem era ignorada pelos portugueses".

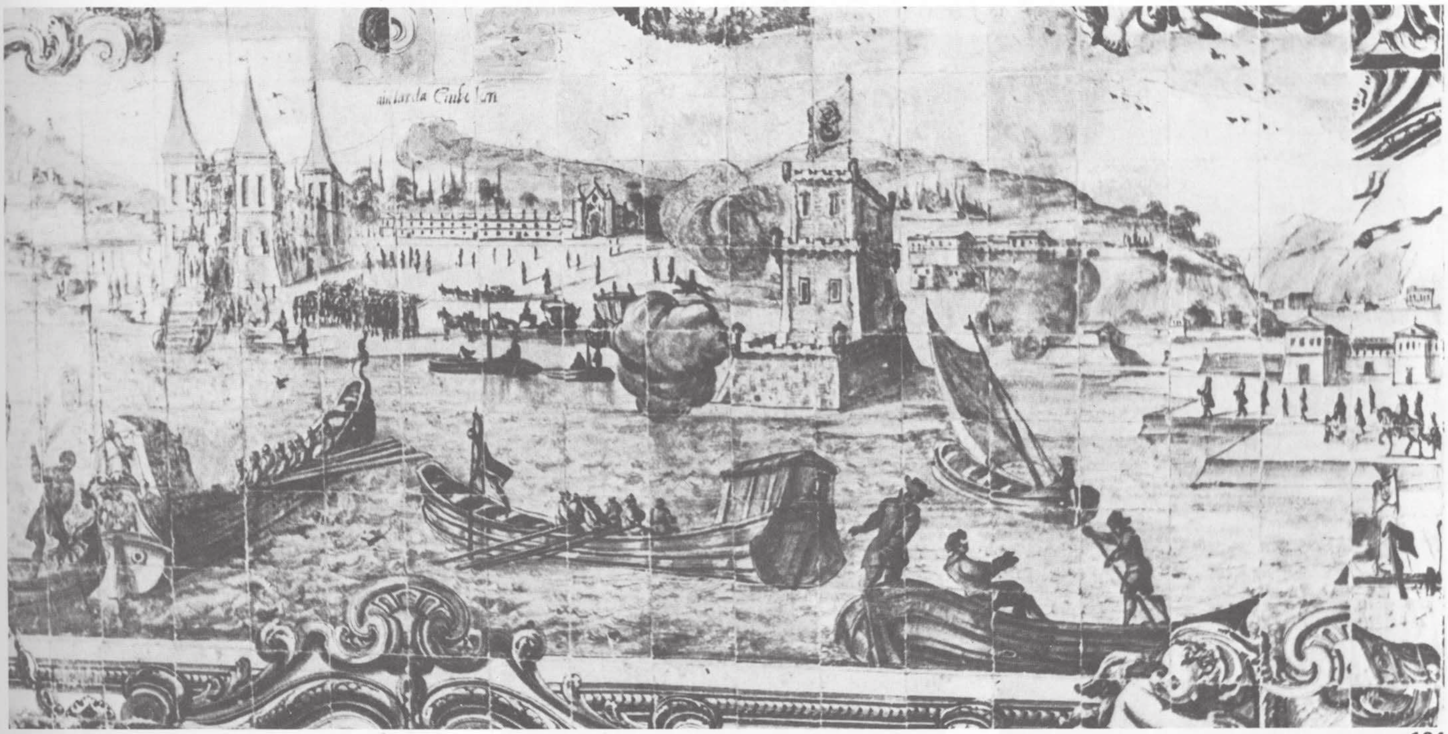


121

122

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

123



124

121 Cidade do Porto, desenho de José Liberal de Castro, 1976.

122 Coimbra, desenho de José Liberal de Castro, 1976.

123 Salvador, reconstituição de Diógenes Rebouças, *in Salvador da Bahia de Todos os Santos no século XIX*, de Diógenes Rebouças e Godofredo Filho.

124 Lisboa antes do terremoto, barra de azulejos do claustro da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia.

125 Solar das Sete Mortes, rua Ribeiro dos Santos, Salvador, Bahia.

125

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Com cidades dominando estuários e portos, defendidas, por sua altura, dos inimigos vindos de terra e do mar, comprometidos intrinsecamente com a topografia do terreno, esses núcleos revelam a vocação marítima do povo que as gerou e que, de pescadores e comerciantes à maneira mediterrânea, passaram a navegantes de todos os mares, no que revelaram uma insuspeitada energia.

A forma de implantação das cidades portuguesas contrastava fortemente com o modelo regular — o plano de grelha — que os espanhóis trouxeram à América. Raros foram os momentos em que os portugueses se preocuparam em dotar as cidades com esses modelos, restringindo-se, por vezes, a setores da cidade.

Se isso é compreensível para as cidades costeiras como Salvador, Rio de Janeiro, Olinda, Luanda, Goa, Funchal, Ponta Delgada, Macau, fica sem explicação que tal indiferença pela ordenação das ruas se manifeste nas cidades do interior.

Coimbra situava-se, segundo descrição feita em 1694 por um viajante inglês, "como as demais grandes cidades deste país, a maioria no morro" e, no Brasil, já no século XVIII, as cidades mineiras cresceram sem qualquer disciplina, como é o caso de Ouro Preto, que resultou da soma dos antigos arraiais, o mesmo podendo-se dizer de São João del-Rei, Tiradentes e demais cidades.

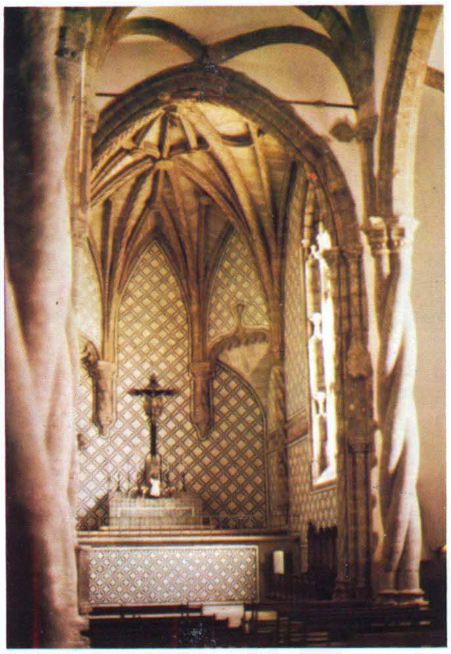
Recife deve seu plano regular aos holandeses (1630-40) e, na próspera região do ouro, temos que esperar até 1745 para ver surgir em Mariana um bairro novo, projetado pelo engenheiro militar José Fernandes de Pinto Alpoim (1700-65), com ruas retas e paralelas. O mar é sentido ou pressentido em todo o território português. Se o perdemos de vista, são os monumentos manuelinos com suas colunas e tramas estruturais em forma de cordoalha que nos trazem o mar à mente.

O manuelino transporta à pedra formas correntes na vida marítima. Três exemplos exponenciais são a torre de Belém, a janela da casa capitular do convento de Cristo e a igreja de Setúbal.
A cordoalha, a esfera armilar, as conchas, o coral e outros muitos elementos aí são vistos, incluindo um marinheiro, no caso da janela de Tomar.
Tudo é válido para evocar a epopéia marítima e o rei venturoso.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

126 Convento de Cristo de Tomar, janela da casa capitular, Tomar, Portugal.

127 Pormenor da torre de Belém, Lisboa, Portugal.

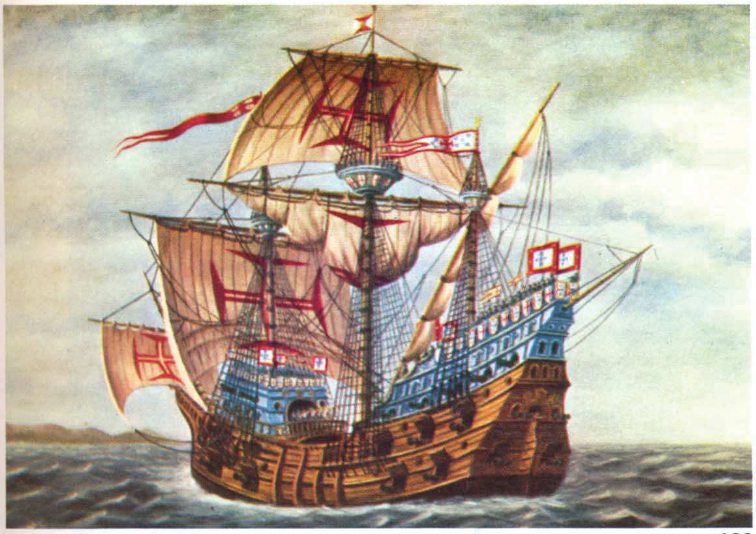


128 Igreja de Jesus, projeto de Boitac, Setúbal, Portugal.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Portugal cedo se deu conta que seu futuro estava no Atlântico. Nasceu daí um dos mais bem imaginados programas que a história registra. Além de procurar concentrar na escola de Sagres todo o conhecimento marítimo da época, Portugal criou programa de construção naval visando produzir navios de 'alto bordo', capazes de resistir aos riscos dos grandes oceanos. Uma coisa é navegar no Mediterrâneo, nas estações favoráveis, com ventos conhecidos, em barcos rasos de vela fixa. Não há surpresas. Já a navegação atlântica, com riscos imprevisíveis, exigia cuidados especiais. A preocupação com a organização da marinha vem do tempo de D. Sancho II. Esse rei criou um arsenal e proibiu o engajamento de pessoal contra a vontade para que se protegesse os "meos marinarios".

A construção naval recebeu grande estímulo e em 1240 surgem os primeiros navios de alto bordo, que representaram significativo progresso em relação às galeras, dado o aumento de sua capacidade de carga, o que vale dizer, de sua autonomia. João Mione, ao tempo de



129

130

129 Nau Flor de la Mar, século XVI.
Nau de 400 tonéis que pertenceu às armadas de Vasco da Gama (1502), D. Francisco de Almeida (1505) e Afonso de Albuquerque (1510). Tomou parte na conquista de Ormuz (1507), na batalha de Diu (1509), na conquista de Goa (1510) e na tomada de Malaca (1511).

130 Embarcação movida a remo, Museu Naval, Lisboa, Portugal.
O Museu Naval conserva ainda uma embarcação movida a remo em seu acervo, recentemente utilizada num evento.

D. Affonso III, foi distinguido com prêmios, por ter construído um navio desse gênero. Nessa época aperfeiçoava-se a navegação à vela, surgindo, então, a primeira nau.

A construção naval era ávida de madeira. D. Diniz promove o extenso plantio de pinheiros em Leiria (Pinus lusitanos e Pinus marítima). O famoso pinhal de Leiria conserva suas características até hoje. Com isso, os estaleiros navais contavam com fornecimento regular de madeira. Outras espécies de madeira passaram, igualmente, a ser trazidas do exterior, particularmente do norte da África.

Os modelos de embarcação sofreram uma constante evolução, desde o surgimento dos navios de alto bordo, sucessores das galeras. As popas vão se alteando e as proas projetando-se para receber velame que permitirá maior mobilidade e o aproveitamento de qualquer vento. Entre uma e outra fica o converso, local onde se conversa, de onde vem a palavra convés.

Depois da galera, da barcaça, do barinel e da galeaça, a caravela surge com mobilidade e robustez para enfrentar o alto-mar. Num aturado esforço essa evolução continuou com a carraca, a nau, a fragata e o galeão.

D. Henrique, como é sabido, teve particular zelo pelos assuntos navais, aperfeiçoando todas as técnicas. Na esquadra de Vasco da Gama, em 1497, a nau destinada ao transporte de mantimentos tinha capacidade de duzentas toneladas.

Esses fatos são aqui lembrados porque o conhecimento de todos os segredos no uso da madeira será de grande valia para a arquitetura. Todas as expedições levavam seus habilíssimos carpinteiros capazes de reparar as embarcações ou mesmo construir, onde quer que aportassem, pequenas embarcações para exploração de cursos d'água, como vemos na expedição de Martim Afonso de Souza. Esses mestres da carpintaria naval sabiam identificar as madeiras de melhor qualidade e trabalhá-las com perícia.

As mais nobres passavam a ser arroladas como 'madeira do rei'. Por ser proibida sua derrubada, passaram a ser conhecidas como 'madeiras de lei'. Se eram boas para desafiar os oceanos, prestavam-se, igualmente, para desafiar esforços estáticos e as intempéries, ficando perpetuadas dessa forma em monumentos.

Na Bahia, os irmãos carpinteiros jesuítas chegaram a fabricar navios para enfrentar viagens oceânicas, como ficou patente no episódio da expulsão dos padres. São conhecidos os nomes de cinco desses irmãos que chegaram a projetar (fazer o risco) e construir navios: "Todos exerceram suas atividades na Bahia, onde a indústria naval estava florescente e se fabricavam navios de grande porte, como a nau Padre Eterno, feita pelo risco de Honorato Martins. E quando os padres foram exilados da Bahia em 1760, navegaram em duas naus, uma que veio de Portugal, outra construída na Bahia: "secunda e Bahia denuo fabricata".[21] Logo, os engenhos de açúcar nas ilhas oceânicas e posteriormente nos continentes iriam reclamar, para seu funcionamento, madeira de qualidade superior.

Até hoje, pelas aldeias de Portugal, surpreendemos uma construção reveladora de grande sabedoria no uso da madeira: moinhos de vento. As diversas engrenagens e os eixos de transmissão que receberam a energia colhida pelas pás que giram em torno de um eixo, cuja direção pode ser ajustada à do vento, dão ao visitante a sensação de ter entrado no mecanismo de um vigoroso relógio.

Os 'palheiros' do litoral central português, construções de madeira assentes nas dunas sobre estacas, até hoje testemunham na arquitetura popular uma habilidade no uso desse material. Nas marés ameaçadoras chegam a ser transportados nos ombros para lugar a salvo.

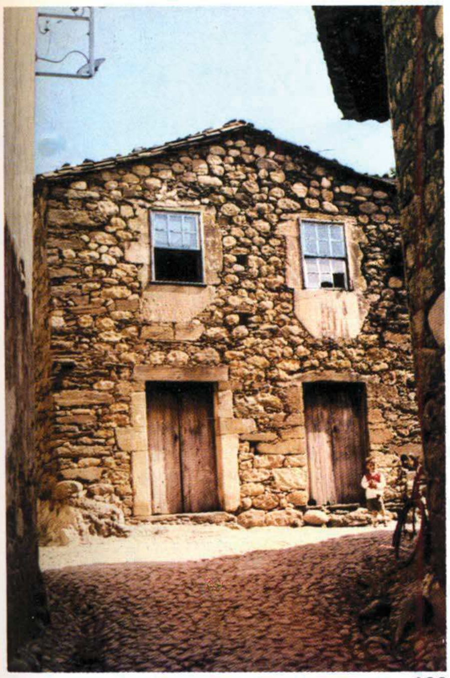
A construção naval teve alguma expressão do Brasil. Um dos primeiros grandes arquitetos, o irmão jesuíta Francisco Dias (1538-1633) era, igualmente, piloto naval, sendo mais conhecido entre alguns religiosos por esta habilidade. A ele foi entregue o comando do navio da Companhia, cargo que exerceu por 38 anos. Ao fim de sua vida, Francisco Dias supervisionava um estaleiro. Os jesuítas contavam no Brasil com bons estaleiros. A construção naval terá sido, sem dúvida, uma excelente escola para formação de artesanato local.

131 Moinho de vento.
O moinho de vento é uma construção rural cujo mecanismo impressiona por sua robustez e pelo habilíssimo uso da madeira. Sua cúpula pode ser ajustada à direção do vento e suas imensas engrenagens lembram o mecanismo de um relógio.

132 Palheiro do litoral central, Portugal.
Palheiros são casas de pescadores construídas sobre esteios nas dunas. Seu nome provém do fato dessas casas originalmente serem cobertas de palha. A solidariedade estrutural dessas construções permite seu deslocamento para local mais seguro nas altas marés, o que é feito ao ombro pelos homens da comunidade.

131

132



133

134

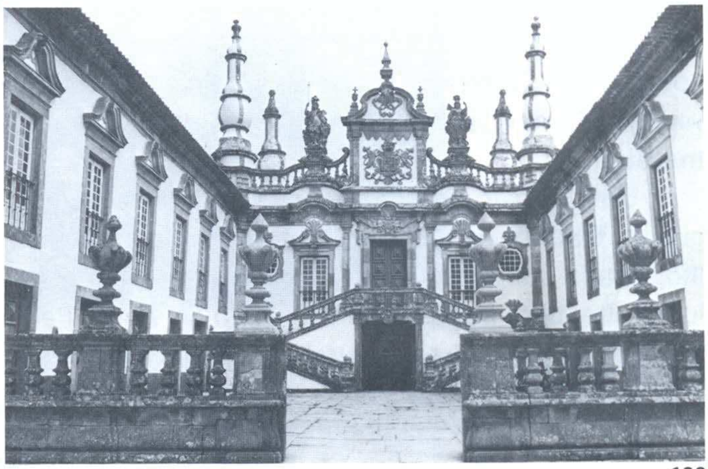
133 Construção típica da Galícia.
Nas regiões onde ocorre o xisto este é muito usado. Nos cunhais, nas ombreiras, vergas e peitoris usa-se o granito. Em algumas janelas, uma laje é usada sob a abertura e o conjunto é chamado 'janela de avental'.

134 Residência de granito em Soajo, Galícia, Portugal.
Na Galícia, são comuns as construções em pedra sem rejuntamento. Os beirais nessa região são curtos, ao contrário das construções de taipa que exigem longos beirais.

135 Cobertura de pedra.
Nas regiões onde ocorrem rochas com planos de clivagem que permitem sejam trabalhadas em placas, estas são usadas na cobertura e o conjunto se assimila com naturalidade à paisagem.

136 Solar de Mateus, Vila Real, Portugal.
O solar de Mateus é um dos melhores exemplares do uso do granito em construções eruditas. O granito é realçado pelos paramentos verticais de alvenaria.

135



136

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A civilização do granito e a civilização da terra

A Galícia notabiliza-se, até hoje, pelo uso generalizado do granito. Na arquitetura popular de algumas aldeias é impossível datar-lhes as construções. É um conhecimento que passa de geração a outra.

Esse fato talvez seja um sintoma: enquanto a arquitetura erudita sempre foi mais sensível à evolução dos estilos, a popular tem uma imobilidade que tende a conservar as formas consagradas, de eficácia comprovada.

Esse relativo despojamento contrasta com os requintes de execução das casas da fidalguia rural, evidentes nas molduras dos vãos, nas sobrevergas, nas cornijas, nos cunhais arrematados por pináculos e, freqüentemente, na escada externa, muito elaborada e que conduz diretamente ao pavimento superior.

Entre o Minho e o Douro é que surpreendemos uma autêntica 'civilização do granito'. Esse material é usado na separação das propriedades rurais em extensos muros de pedra empilhada sem argamassa; aparece nos esteios que sustentam os fios das vinhas de ramada, peças de secção quadrada de cerca de 12cm de lado por 3m de altura.

Algumas construções rurais erigidas diretamente sobre a rocha, usando esse mesmo material, quase passam despercebidas, se vistas de longe, principalmente se a cobertura for de placas de ardósia.

Nas regiões onde predomina o xisto, o granito é reservado apenas para uso nos cunhais e na cercadura dos vãos. Não raro, a verga das portas constitui a maior pedra da construção e sob o parapeito das janelas usa-se uma laje grande, formando a 'janela de avental'.

Ainda hoje podemos acompanhar a execução de obras desde as jazidas. Para corte dos blocos são usados instrumentos muito rudimentares. Primeiro a pedra é riscada com um ponteiro; depois, ao longo desse risco, vão se fazendo furos. Uma haste de ferro com ponta em bisel é usada como broca. Enquanto um homem martela intensivamente essa broca, outro com um ferro em forma de gancho mantém a broca na vertical, alternando a cada batida sua posição. A seguir, são cravados guilhos nos orifícios e logo a pedra estala e se fende seguindo o risco.

Impressiona a facilidade com que são deslocados grandes blocos. Colocadas as alavancas de ferro em posição, um mestre vai dando o ritmo dos esforços, com uma espécie de cantochão e a pedra logo está em posição para novo corte, ou para transporte. Nas aldeias as edificações têm a robustez das capelas românicas. Os grandes blocos de pedra vindos das jazidas são acamados uns sobre os outros sem uso de argamassa.

Uma construção que se destaca na paisagem minhota é o espigueiro. Trata-se de um pequeno silo destinado a armazenar e secar o milho, levado em outras eras da colônia americana. Situa-se, no geral, em lugar alto, bem ensolarado e exposto ao vento. Para favorecer a ventilação e proteger o cereal contra a ação dos roedores, o espigueiro é construído elevado do chão, apoiando-se sobre pilares. O coroamento desses pilares é um ábaco cilíndrico. As faces laterais do espigueiro são constituídas por pedras verticais cuidadosamente lavradas, deixando pequenas frestas. Nos topos aparecem pequenos frontões arrematados por cruzes, que dão aos espigueiros aparência de pequenas capelas.

Os espigueiros, por vezes, lembram arquitetura protodórica. É surpreendente ver os cuidados de execução e a perfilatura em obras populares eminentemente utilitárias.

Esses fatos devem ser tomados em conta ao se estudar a arquitetura tradicional brasileira, dada a imigração maciça da povoação dessa região, como nos informa José Honório Rodrigues. "Em 1870 havia, somente no Rio de Janeiro, cerca de 80.000 portugueses, provavelmente originários de Entre-Douro-e-Minho (Viana, Braga, Porto) e de Trás-os-Montes (Bragança, Vila Real)".[22] Até certo tempo em várias cidades brasileiras, particularmente no Rio de Janeiro, era possível ver bairros inteiros com casario despretensioso e com surpreendente qualidade no tratamento dos arremates em granito. Esse conhecimento terá vindo ao Brasil desde a era colonial não somente pela via erudita, mas pelas mãos calosas de mestres habituados a transformar arquitetura utilitária em verdadeiras obras de artes.

137 Jazidas de granito.
Na Galícia, o granito é material de uso corrente na construção. Os procedimentos para corte e aparelho da pedra passam de geração a geração. Na foto vemos os instrumentos básicos usados: a régua para marcação do alinhamento, a marreta, ponteiros, brocas, picos (martelo com duas pontas) e as alavancas usadas para deslocar as pedras. Sendo o granito um material isomorfo há liberdade na escolha dos planos de corte usando-se, basicamente, a mesma técnica: riscar a pedra e realizar uma série de furos ao longo do risco onde são introduzidos os guilhos.

138 Espigueiros de Soajo.
Agrupados em pontos propícios, os espigueiros se assentam diretamente em afloramentos de rocha onde forem melhores a insolação e o arejamento. Nas laterais, a pedra é cuidadosamente lavrada de modo a deixar frestas estreitas para não permitir a entrada de pássaros. Esses pequenos silos, por vezes, pertencem a toda a comunidade.

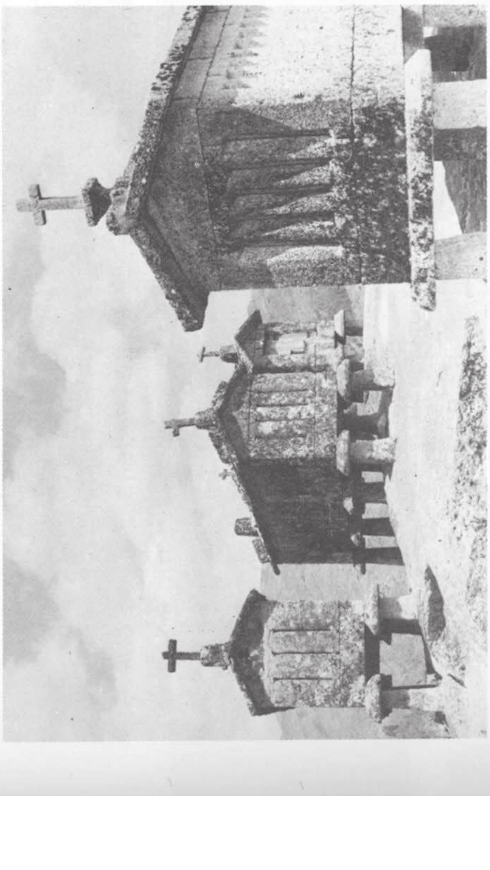
139 Espigueiros de Soajo, junção de baldrame. Nas junções dos baldrames a pedra é trabalhada em meia espessura assentando-se sobre ábacos sem emprego de argamassa ou qualquer aglomerante. Por vezes, o espigueiro aparece ao lado da residência e conforme o assentamento é necessário uma base para as pequenas colunas. O conjunto passa a lembrar as construções proto-dóricas com capitel, fuste e base.

140 Espigueiro de Soajo.
Os espigueiros são pequenos silos para armazenar e secar grãos, particularmente o milho. Colocados em pontos elevados, destacam-se na paisagem, dando uma nota característica à região.

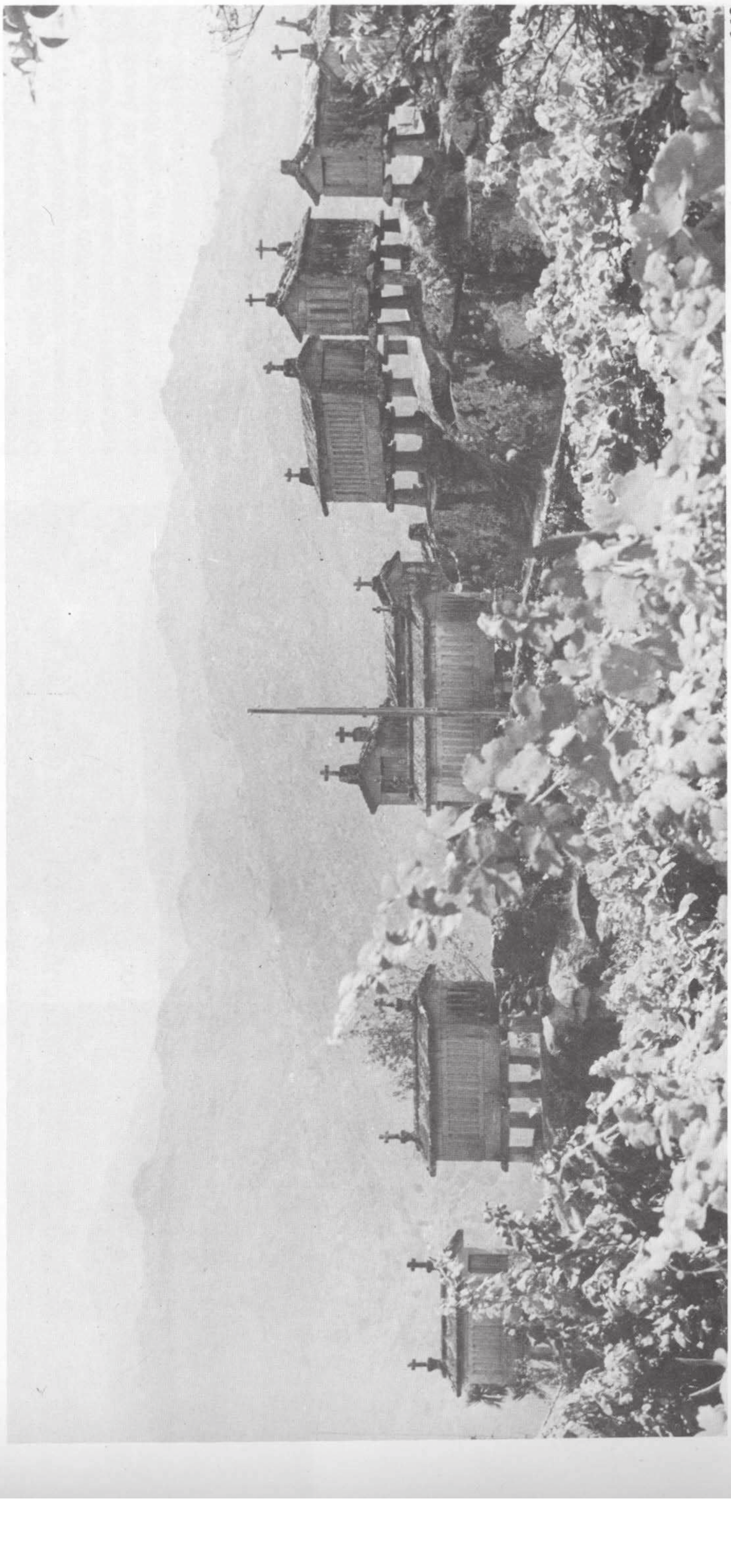
137

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARÁ

139



138



140

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Arquitetura moçárabe

Os povos que sucessivamente ocuparam diferentes regiões da península Ibérica deixaram monumentos isolados e conjuntos claramente identificáveis no acervo cultural de Portugal. Os mouros legaram testemunhos de sua cultura, tanto em monumentos como em procedimentos que se incorporaram à cultura ibérica. Ao percorrer a região sul de Portugal, vão ficando evidentes os traços da cultura moura. É a 'civilização do barro'. Cidades como Olhão surpreendem pela fisionomia. É uma cidade onde predominam formas geométricas. As casas formam massas compactas separadas por ruas estreitas e irregulares. Todos os edifícios são periodicamente caiados de branco e têm cobertura plana, único local da casa onde há uma área livre.

O uso da açotéia é típico da região. Essa cobertura é executada com pequenas lajotas cerâmicas formando uma abóbada com flecha bem reduzida, ou seja, quase plana. Essa técnica exige grande perícia, porque o trabalho é executado sem escoras de madeira. Saindo dos cantos das paredes, os pedreiros vão assentando as lajotas rumo ao centro. Cabe ao mestre assentar a última fiada. Pronta, a açotéia é uma área livre capaz de suportar uso intensivo. De um ponto alto é possível 'ler' a planta de uma casa porque a cada cômodo corresponde uma açotéia. Uma técnica muito difundida é a taipa de pilão que consiste em erigir paredes socando camadas de terra entre duas formas de madeira, os taipais. O resultado são paredes de grande espessura (50-80cm) e, desde que protegidas das águas da chuva, de grande durabilidade.

A influência árabe não se confinou ao Algarve. Com maior ou menor intensidade pode ser percebida em diversas regiões, como o Alentejo. O uso da nora, para retirar água dos poços, por exemplo, ainda é muito difundido.

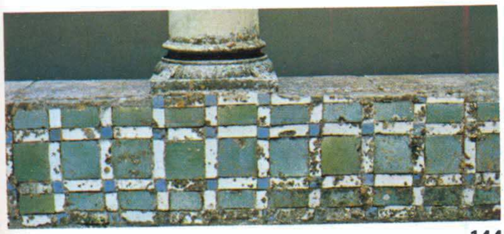
A arquitetura mudejar tinha 'horror pelo vazio'; os arcos, os vãos, são construções monumentais, sempre preenchidos por complexa trama de peças de cerâmica, os arabescos.

Nisso reside um traço apontado pelo cronista Costa Lobo: "Historicamente se confirma uma nota distintiva do caráter nacional: a comodidade é-lhe indiferente, o indispensável é a ostentação."[23]

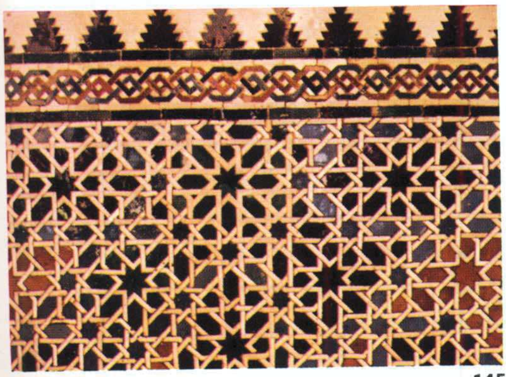
141 A açotéia.
A açotéia é uma cobertura plana ou quase, feita de tijolo. Na verdade é uma pequena abóbada com flexa muito pequena. No meio rural é usada para secar figo e alfarroba. Às vezes serve para o recolhimento de água da chuva para a cisterna.

142

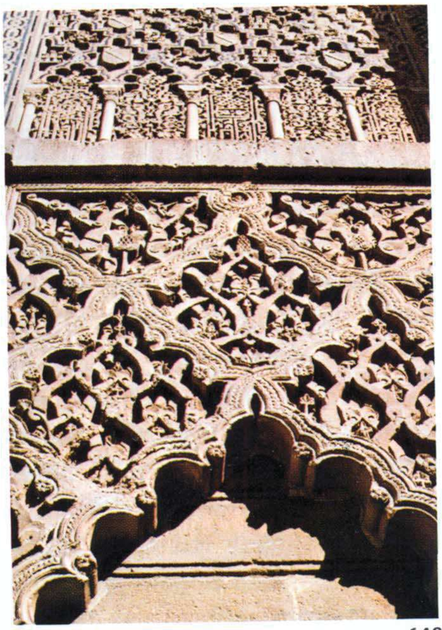
143



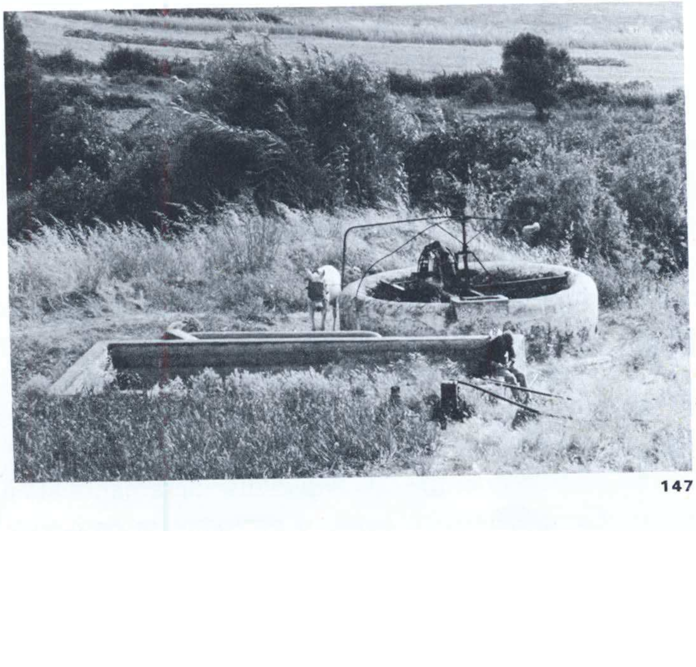
144



145



146



147

142 Taipa de pilão.
A taipa de pilão nunca deixou de ser usada em Portugal e suas províncias. É uma técnica corrente no sul da península Ibérica. Em Sevilha as muralhas de taipa de pilão, construídas pelos árabes, testemunham a durabilidade dessa técnica.

143 Vilas do Alentejo.
Alpalhão é uma vila do Alentejo, onde os traços da cultura mourisca são evidentes. Os filólogos apontam influências 'nos falares'. As casas são agrupadas, as ruas estreitas e as casas caiadas semanalmente de branco.

144 Azulejos do Museu do Aveiro, Portugal.
O azulejo, que fez longa carreira na arte portuguesa, encontra antecedentes na arte mourisca. Em Sevilha, os mosaicos surpreendem pela riqueza de seus desenhos compostos de uma infinidade de peças. Em Portugal, os primeiros azulejos foram peças com composição simples como vemos no Museu do Aveiro.

145 Azulejos do Alcazar de Sevilha.

146 Alcazar de Sevilha, Espanha.

147 A nora.
Trata-se de um dispositivo para tirar água do poço em que uma série de caçambas, girando em torno de uma roda, formam um rosário que traz água à superfície.
O conjunto é acionado por um muar. Um texto do século XVII revela a existência de uma nora no colégio dos jesuítas na Bahia.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PAR

3.6 Morfologia das cidades

"O Brasil não tinha cidade há somente três séculos; hoje ele as conta aos milhares, fica-se mesmo espantado ante o seu número. Como se constituiu em tão pouco tempo uma associação urbana já tão cerrada?"

Com essa indagação o geógrafo francês Pierre Deffontaines, em 1938, iniciava um estudo visando identificar as "tentativas de grupamento que se tornaram progressivamente embriões de cidades",[24] do qual resultou a seguinte classificação:

1. as reduções
2. as aglomerações de origem militar
3. as cidades de mineração
4. os pousos
5. as cidades de navegação
6. as estações ferroviárias
7. as bocas de sertão
8. os patrimônios religiosos
9. os patrimônios leigos.

Esse autor admira-se com a facilidade com que os núcleos urbanos brotam: "Todas as ocasiões são boas para que surjam cidades: evangelização, minas, circulação, grandes trabalhos, o próprio isolamento, e, talvez, esse principalmente".

Ao mesmo tempo Deffontaines assinala a surpreendente facilidade com que as cidades entram em decadência, concluindo que crescimento e instabilidade são suas maiores características.[25] Outro estudo, este de 1957, do geógrafo brasileiro Aroldo Azevedo, assim coloca a questão: "Procurando libertar-nos do critério estritamente histórico, preferimos distinguir tais embriões de nossas cidades de acordo com fatores que lhes dão origem independentemente da época em que os mesmos atuaram:

1. lugares fortificados e postos militares
2. aldeamentos de índios
3. arraiais e corrutelas
4. engenhos e usinas; fazendas e bairros rurais
5. loteamentos rurais: patrimônios e núcleos coloniais
6. pousos de viajantes e estações ferroviárias".[26]

Não sendo objetivo deste trabalho estudar a evolução urbana no Brasil, vamos apenas destacar alguns traços caracterizadores desses núcleos.

Uma das primeiras tentativas de grupamento que deu origem a embriões de cidades foi de iniciativa dos missionários, com vistas à evangelização. Essas aglomerações eram concebidas seguindo um mesmo plano, qualquer que fosse a ordem religiosa: diante da igreja um amplo espaço aberto rodeado pelas palhoças dos índios. São os aldeamentos, forma de grupamento praticada ininterruptamente até nossos dias. O espaço aberto, o terreiro como o designavam os jesuítas, eram local de

danças e representação de autos. São, por vezes, de grande generosidade e beleza em suas proporções como é o caso da Aldeia de Reis Magos, no Espírito Santo.

Aldeamento não pode ser confundido com aldeia ou com vila. Apesar das cartas-régias concederem aos donatários o direito de "fazer todas e quaisquer povoações que se chamarão Vilas", desde a fundação da primeira, São Vicente em 1537, apenas 14 existiam ao fim do século XVI.

Cidades, os donatários não tinham direito de fundar. Três apenas podem ser citadas, caracterizadas pelo fato de nunca haverem sido vilas: Salvador (1549), Rio de Janeiro (1565) e a atual João Pessoa (1585). Dessas 3 cidades e 14 vilas, Aroldo Azevedo destaca 4 como ocupando posição de relevo: Salvador, Rio de Janeiro, Olinda e São Vicente. O traço comum a todos esses núcleos é sua maritimidade. A única exceção foi São Paulo, que "teve a seu favor o fato de dispor das raras vias de acesso ao litoral".[27]

Nas ordenações portuguesas, sejam as Ordenações Afonsinas (1446), o "primeiro código de leis, organizado na Europa, posteriormente às codificações romanas", seja a Ordenação Manuelina, não apresentam "muitas nem precisas normas para a ordenação das cidades."[28]

Não há, por exemplo, a presença da *plaza mayor* que vemos no mundo hispânico. Aparecem, apenas, como equivalentes mais próximos, o rossio e o largo.

Rossio é um "terreno não edificado, geralmente público, desprovido de embelezamentos arquitetônicos e absorvido pelo centro da cidade à medida que se ampliam os limites urbanos."[29] Alexandre Herculano, no seu *Monge de Cister*, fala do "terreiro (. . .) abrangendo o terreno da praça que depois se denominou Rossio, quando esta palavra deixou de ser em Lisboa a designação absolutamente genérica de quaisquer terrenos comuns ou logradouros dos concelhos".[30]

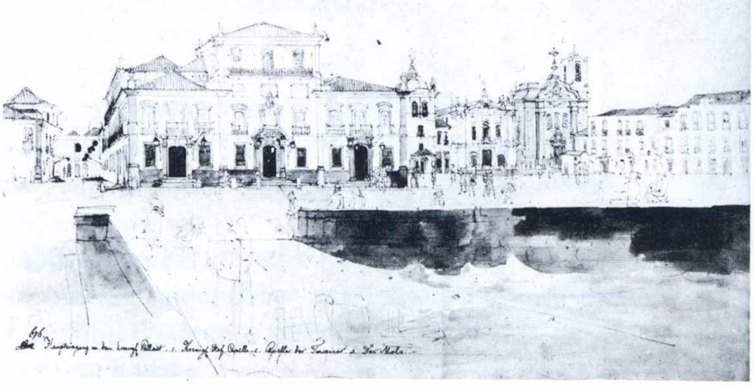
Já largo não passa de um alargamento de rua visando criar espaço na trama urbana para desafogar um edifício.

148 Igreja e residência dos Reis Magos, Nova Almeida, Espírito Santo.
149 Largo do Rosário, Ouro Preto, Minas Gerais.

148

149

150



151

150 Terreiro do paço visto do forte São Jorge, Lisboa.

151 Thomas Ender, vista da praça do Cais, hoje praça XV de Novembro, Rio de Janeiro, in *O Brasil de Thomas Ender*, 1817, de Gilberto Ferrez.

Outro espaço destacado nas cidades portuguesas são as grandes praças do cais como vemos em Lisboa, Goa, Luanda ou no Rio de Janeiro. Muitas cidades nasceram em ilhas. As comunicações entre as cidades costeiras eram, predominantemente, marítimas.

Os fatores que efetivamente desencadearam a afirmação do homem urbano foram, segundo um estudo (1966) do arquiteto Francisco de Paula Dias de Andrade, os seguintes:

. a instalação crescente de conventos das ordens monásticas;

. a construção de edifícios públicos, os paços e palácios; de casas residenciais mais cuidadas, tais como os solares e mansões de personalidades influentes e dos senhores da terra;

. a construção de igrejas matrizes maiores, de catedrais quase monumentais e de capelas e dependências das ordens terceiras;

. a construção de fortes e fortalezas, de técnica militar e de acabamento arquitetônico mais apurados;

. a instalação das primeiras indústrias artesanais, das armações para o preparo da carne, do óleo e dos subprodutos da baleia, por volta de 1601; foi a primeira indústria da pesca, organizada e composta de equipe treinada;

. certos cuidados com o paisagismo natural, preocupação de alguns governadores desde 1602, como, por exemplo, a plantação dos coqueiros das praias urbanas e rústicas do norte;

. o estabelecimento, sempre crescente, de um comércio intenso e organizado e de outras atividades essencialmente urbanas;

. a abertura das vias de mineração e de gado, partindo da Bahia, do Espírito Santo e de São Paulo;

. a abertura das vias de penetração mercantil emboaba, a partir do Rio de Janeiro;

. a abertura da via pastoril e bandeirante para o sul, partindo de São Paulo;

. a vitória sobre os invasores flamengos e franceses, um fato eminentemente urbano;

e, mais que tudo, o florescimento mercantil no Sul e no Norte, o fortalecimento da economia urbana, pelo comando da produção e da distribuição dos gêneros e produtos de exportação".[31]

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

152

153

154

152 Centro de Salvador, terreiro de Jesus e adro de São Francisco, Salvador, Bahia.
153 Ouro Preto, Minas Gerais.
154 Arraial de Antônio Dias, Ouro Preto, Minas Gerais.

Esse mesmo autor destaca a importância dos edifícios religiosos na ordenação dos espaços abertos em função de seu partido: "Em primeiro lugar, compunham-se de alguns elementos exteriores: o adro (*atrium*) ao qual se associavam as escadarias (*scalae*) e as galerias cobertas ou não (*porticus*) e o cemitério (*caemiterium*)".

O adro, explica esse autor, é um "espaço preparatório ou de transição, ponto focal de onde se caminha ou para a igreja passando pelo pórtico, ou para o cemitério; é partido adotado pelos conventos das ordens regulares e de mendicantes, sobretudo pelos franciscanos"

O adro nada tem em comum com o terreiro ocorrente frente às edificações jesuíticas: "Difere, como solução espacial, profundamente, da jesuítica, em que o terreiro de Jesus ou pátio do colégio nunca representou a transição entre o espaço urbano e a nave, o interior consagrado do templo".

Dias de Andrade ainda chama atenção para um fato notável: "Em Salvador, encontramos um exemplo único em cidades brasileiras, da composição muito feliz, aliás, com a conjunção harmoniosa do antigo pátio do colégio com o adro e o cruzeiro de São Francisco, uma vez que ambas as igrejas estavam dispostas frontalmente."[32] Não há dúvida que esse confronto do adro com o terreiro resultou em uma originalíssima solução em Salvador, dificilmente encontrável em outras cidades. Já as cidades que nasceram da mineração não conheceram os adros e os terreiros na forma que vemos nas cidades marítimas.

Com a proibição da presença das ordens religiosas não vemos muitos dos elementos típicos dessas cidades.

Os núcleos de mineração formaram-se a partir de arraiais. Da união destes nasceram os primeiros núcleos urbanos como Ouro Preto e São João del-Rei.

Ocorrendo o ouro em regiões montanhosas os arraiais nasciam ora junto aos regatos, ora nas encostas. Entre eles foi se formando uma rede de ruas irregulares e por vezes de uma incrível declividade. Em meio a essa trama de ruas, vielas, travessas e becos, abrem-se, por vezes, pequenos largos frente aos edifícios religiosos, verdadeiras surpresas reservadas aos visitantes.

Essas cidades mineiras lembram as cidades montanhosas do norte de Portugal, com suas ladeiras e terreirinhos (para usar uma expressão de Alexandre Herculano). Por vezes em cidades como Bragança (Trás-os-Montes), tem-se a sensação de se ter regressado ao Brasil e se estar a percorrer as ruas de Serro, Diamantina, São João del-Rei, Ouro Preto ou Mariana. A mesma topografia, a mesma implantação das casas subindo e agarrando-se às ladeiras. Em Braga, ou em Guimarães, são as igrejas que nos trazem à mente as capelas das ordens terceiras de Minas Gerais. Em Bom Jesus do Monte, Braga, ou em Nossa Senhora dos Remédios, Lamego, a evocação do santuário de Congonhas do Campo é inevitável. Em Guimarães a igreja do Senhor dos Passos traz-nos à mente os melhores exemplares do Barroco mineiro. Mas isso é assunto que trataremos adiante.

155

156

157

155 Bragança, Portugal.
156 Mariana, Minas Gerais.
157 Igreja do Senhor dos Santos Passos, fins do século XVIII, Guimarães, Portugal.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

3.7 Antecedentes da arquitetura dos jesuítas no Brasil

Às vésperas do Natal de 1577 chegava a Salvador o irmão jesuíta Francisco Dias (1538-1633), "pedreiro, carpinteiro, mestre-de-obras, arquiteto e piloto".[33]

Veio com a função de projetar os colégios da Companhia da Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro. Era, até então, mestre-de-obra da igreja de São Roque de Lisboa, cujas obras haviam chegado à cornija em 1575, ano em que Francisco Dias foi à ilha Terceira, nos Açores, projetar a igreja da Companhia. No Brasil, além dos colégios referidos, projetou o Colégio de Santos em São Paulo.

A Francisco Dias atribui-se a introdução na América de um partido arquitetônico usado nas principais igrejas jesuítas, o qual se estendeu, no Brasil, às demais ordens religiosas. É o partido de nave única, larga, com capelas laterais, unidas entre si por pequenas passagens. A nave,

transformada em amplo auditório, sem colunas interiores, torna o altar visível de todos os pontos, enquanto o púlpito assume maior destaque implantado entre duas capelas laterais, para facilitar a liturgia da palavra.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A igreja, agora, além de desafogada e com boa acústica, deve ser bem iluminada para permitir a leitura.

Esse partido arquitetônico que, com pequenas variações, foi intensivamente usado no Brasil, é geralmente tido como descendente da igreja de São Roque de Lisboa, o que dá a esta igreja particular interesse, como notou o professor Paulo Santos, razão porque foi objeto de cuidadoso estudo pelo padre Serafim Leite S.J.[34] Essa igreja de São Roque de Lisboa causou grande impressão por sua adequação ao programa, como pode ser percebido pela descrição de Baltasar Teles: " . . . é a mais aprazível e a mais alegre entre as que estão dentro dos muros da cidade; e não tenho dúvida que é a mais desabafada e a melhor acomodada para assistir aos ofícios divinos de missa e pregações; e é a mais bem acomodada para nela se administrar a Santíssima Comunhão".[35]

Curiosamente, a adoção deste bem sucedido partido de *nave única* foi dos mais controvertidos tendo, ao que se deduz, sido objeto de vivas discussões, como se vê pela leitura dos relatos, mesmo comedidos, da época.

Em 1565, foram lançados os alicerces para construção de uma igreja de nave única de 80 palmos de largura tendo por base desenhos que o padre Manuel Godinho trouxera de Roma. Francisco Dias entrara para a Companhia em 1562 e já é designado como *pedreiro*, o que significa que acompanhou a obra desde seu nascedouro. A largura da nave fez surgir dúvidas quanto à sua estabilidade e o visitador da Companhia, padre Miguel Torres, patrocinou um novo plano de três naves. Em 1567 o visitador voltou à Roma deixando o novo plano em plena execução. Mal virou as costas, porém, e o padre Manuel Godinho propunha, ao padre-geral em Roma, a volta ao plano de uma só nave.

Essa opinião era compartilhada pelo cardeal D. Henrique, pelo provincial da Companhia e pelo arquiteto-régio Afonso Álvares (ativo 1550-75), o qual passou a elaborar um projeto de uma só nave.

De Roma, o padre Miguel Torres ainda tentou obstar a mudança mesmo reconhecendo os méritos de Afonso Álvares. Essa sua posição deve ter sido enfraquecida pelo início das obras, em 1568, da Igreja de Gesù de Roma sob projeto de Vignola (1507-73) e de uma só nave.

158 Vista interna da igreja de Gesù, projeto de Vignola, Roma.

Assim, em 1569, decidia o padre geral: "Por isso encomendo a VªRª que faça com diligência juntar os melhores arquitetos e sua Alteza; e vejam se como vai a igreja leva perigo, e se o não há, vá adiante de uma nave, como se começou, que assim fazemos a nossa em Roma, tendo-o por melhor".[36] Nessa época chegou-se a acordo e foi adotado o projeto de Afonso Álvares. Na decisão pesou muito o apoio entusiasmado do cardeal D. Henrique.

Uma carta de 1569 relata o andamento das obras: "O Cardeal com Afonso Álvares se resolveo em que se fezesse de huma nave, como V.R. sabe, depois de muitas altercações e consultas"; mais adiante: "Os pilares das capelas de huma banda estão já acabados com seus capiteis e huma das capelinhas pequenas dos lados da capela-mor estaa acabada de todo com sua abobeda (. . .) Os arcos das capelas começão a virar." E conclui: "Este hé o estado da obra, conforme ao qual diz bem o Pe. Doutor que não pode deixar já de ser a igreja de huma nave e vay tam bem feita e parece tam bem já agora, que a todos fará apetite de a fazerem ir muito de pressa".[37]

Essa pesquisa do padre Serafim Leite esclarece de vez alguns pontos dúbios constantes dos livros de história da arte, a saber:

1. O projeto de São Roque é de autoria do arquiteto-régio Afonso Álvares, que acompanhou as obras até 1575, ano em que morreu.

2. Foi elaborado antes e independentemente de Gesù de Roma.

3. As obras foram dirigidas por Francisco Dias ("tem a cargo as obras" diz o catálogo da Companhia de 1574), e quando em 1577 foi designado para ir ao Brasil, uma carta do provincial dirigida a Roma dá a medida da importância de sua participação:

"Tratei com os padres de São Roque, e achamos ser muito necessário este ano o Irmão Francisco Dias nesta casa, porque esperamos que se acabe a igreja, e o mais que falta do edifício; o qual é de muita importância e depende deste irmão, que anos há traz tudo entre mãos, e sabe o particular de cada coisa e como tudo se há de fazer. E partindo para o Brasil este ano, como V. Paternidade ordena, será notável falta".[38]

4. A obra foi entregue ao culto, inacabada, em novembro de 1573. Em 1575, chegava até à linha da cornija, enquanto Gesù de Roma só chegou a esse ponto em 1576.

Francisco Dias partiu para o Brasil em 1577 e nesse mesmo ano chegava a Lisboa Felipe Terzi (1520-97), encontrando o desafio de cobrir o vão de inusitada largura da igreja. E saiu-se a contento, segundo o já citado Baltasar Teles: " . . . traçou a obra com um novo invento, nunca visto antes em Portugal, dispondo o teto com tal graça (que sem ter colunas pelo meio da igreja, que é tão larga, nas quais se possa estribar) está seguríssimo e parece se sustentar no ar".[39]

Terzi mandou vir as traves da Prússia. Quanto à impressão de que "o teto se sustenta no ar", o efeito se deve ao fato da cornija ser levemente rebaixada, ficando para o observador colocado na nave uma fresta no encontro da cornija e forro.

Felipe Terzi era diretor das obras pontificiais em Roma quando foi contratado pelo embaixador de Portugal para servir como engenheiro-militar. Acompanhou el-rei D. Sebastião na expedição de Alcácer-Quibir, onde esteve preso. De volta a Portugal, na qualidade de arquiteto-régio, participou ativamente em obras de fortificação e na arquitetura religiosa.

Em 1582, Terzi foi chamado a refazer o frontispício e o forro da igreja de São Roque. "Vase acabando el frontispicio y preparando la madera para el forro", diz um texto de 1585. Estas obras foram concluídas em 1586.[40]

O inovador projeto de São Roque e a semelhança de seu partido com o de Gesù de Roma tem levado os historiadores a dar crédito desse projeto a Felipe Terzi. Pierre Lavedan, por exemplo, assim coloca a questão: "Foi necessária a conquista espanhola e a dominação de Felipe II (após 1580) para colocar em ação um italiano, Terzi, que converteu Lisboa à arte de Vignola (igrejas jesuítas de São Roque e de São Vicente)".[41]

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

A leitura do projeto dessas duas notáveis obras, baseada apenas em sua planta, pode induzir a essa confusão. Espacialmente não há lugar para isso. Quem entra na igreja de Gesù não pode escapar à emoção causada pela imensa cúpula sobre pendentes apoiados em quatro vigorosas pilastras. Os pendentes geram arcos monumentais que não podem ser comparados aos arcos das capelas laterais. A nave, propriamente (se chamarmos a projeção da cúpula de transepto), tem uma abóbada de arco pleno, cuja geratriz é, obviamente, um dos arcos que sustentam a cúpula. O altar-mor fica além do transepto, na ábside.

A igreja de São Roque, por sua vez, causa, a quem entra, impressão por seu volume prismático. Não há cúpula, nem pendentes, nem falso transepto, a abside é retangular e o teto, com pintura ilusionística, não tem a abóbada de berço de Gesù.

Há um monumental arco cruzeiro ladeado por pilastras, separando a nave da capela-mor. Este arco cruzeiro será uma constante nas igrejas do Brasil. As capelas laterais todas têm arcos iguais, incluindo as próximas à capela-mor. Sobre estes arcos corre uma cornija de tal maneira que entre esta e a cimalha real é que se situam as tribunas com balcões, que iluminam a nave. Não há, como em Gesù, as pilastras monumentais, que sobem até a cornija separando as capelas laterais.

159 Vista exterior da igreja de São Vicente de Fora, Lisboa.

Espacialmente, não há como comparar a igreja de Vignola à de Afonso Álvares. Essa comparação poderia ser válida para a igreja de São Vicente de Fora, projetada em 1582, já, portanto, no início do período filipino. Aqui vamos encontrar a cúpula sobre pendentes e outros elementos que aproximam esta igreja da de Gesù de Roma.

A visita consecutiva a São Roque e a São Vicente de Fora leva à constatação óbvia que arquitetura é espaço e não sua representação em planta.

Há, todavia, um ponto a ser esclarecido. Quando se pensou, em 1564, em edificar São Roque, "trouxe o padre Manuel Godinho para Lisboa desenhos de uma só nave"[42], cuja autoria o padre Serafim Leite não esclarece. Não está excluída a hipotese de ser do próprio padre Godinho, o qual seria um arquiteto amador, como se depreende de uma carta de 1569, onde aparece intervindo no projeto de Afonso Álvares: " . . . para que os confessores podessem entrar nos confessionairos sem ir polo corpo da igreja, fez o Pe. Manoel Godinho com parecer de Afonso Álvares a traça que com esta vay . . ."[43]

É oportuno lembrar que Gesù de Roma tem confessionários em forma de móveis colocados ao longo da nave.

Para não estender mais a comparação do plano de São Roque e o de Gesù, poderíamos aventar a hipótese de que no início de suas atividades a Companhia de Jesus constatou a necessidade de uma renovação em suas igrejas. À essa época Sangallo já construía em Roma igreja de uma só nave (a de Santo Spirito). Os jesuítas definiram então um partido arquitetônico que em cada país teve num primeiro momento sua expressão própria.

No caso de Portugal, devemos lembrar que Afonso Álvares e Manuel Pires são autores da igreja jesuíta do Espírito Santo em Évora, edificada entre 1567 e 1574. É uma igreja de nave única com capelas laterais que se intercomunicam.

Robert Smith aponta nesta igreja dois elementos típicos das igrejas maneiristas portuguesas: as tribunas com balcões encimando cada uma das capelas laterais e o vestíbulo com suas colunas que suportam o coro, logo à entrada da nave. Sua cobertura é em abóbada de berço de tijolo com caixotões. Esse autor vê na igreja de São Francisco dessa mesma cidade um antecedente para a igreja do Espírito Santo.[44]

São Francisco, uma igreja gótica concluída no período manoelino é, segundo Mário Chicó, "o monumento que melhor se integra na corrente gótica meridional e o que maior influência teve na arquitetura do sul de Portugal durante o século XVI e, indiretamente, em vários monumentos da Índia e do Brasil".[45] É uma igreja de nave única com seis capelas intercomunicantes de cada lado. Afonso Álvares tinha, pois, um modelo que poderia ser recriado na linguagem maneirista do século XVI. A Afonso Álvares cabe, sem dúvida, o mérito da definição de um partido arquitetônico que iria preponderar em todo o mundo colonial português. Quanto à igreja de São Vicente de Fora, cuja filiação ao plano de Gesù é muito clara, sempre foi atribuída a Felipe Terzi. Flórido de Vasconcellos, todavia, baseado em pesquisas recentes realizadas por Ayres de Carvalho, afirma ser o projeto de autoria de Juan de Herrera (c.1530-97), o celebrado autor do Escorial e da catedral de Valadolid, a convite de Felipe II. Isso é coerente com a monumentalidade austera e fria do alçado principal desse templo.[46]

A obra dos jesuítas no Brasil tem particular posição na construção religiosa até a época de D. José I, ou, deveríamos dizer, até o período pombalino.

Sendo uma companhia e não uma ordem monástica e tendo surgido na primeira metade do século XVI, a Companhia de Jesus facilmente assimilou as propostas inovadoras de sua época.

Ao contrário das ordens monásticas presas a tradições seculares, para não citar os beneditinos que em 1480 completavam um milênio de existência, os jesuítas, atentos às recomendações do Concílio de Trento, promoviam uma renovação na forma de pensar um edifício religioso, particularmente à vista da necessidade de rapidamente reconquistar o terreno perdido pela ação da Reforma. Dois aspectos resultam dessa postura: primeiro, a atenção dada ao ensino, como nota o historiador português José Hermano Saraiva: "Um fato dominante no panorama mental do nosso seiscentismo é a ação dos jesuítas. Foram eles que promoveram o ensino e que fomentaram quase toda a atividade cultural que, apesar de tudo, se verificou".[47]

Dessa preocupação, resultou a formação de uma extensa rede de colégios em todo o mundo português, como nota esse mesmo autor: "Em Portugal funcionaram colégios em Lisboa (o atual Hospital de São José funciona no edifício do Colégio de Santo Antão; para esquecer isso, Pombal mudou o nome e escolheu o do rei); Évora, Braga, Bragança, Angra, Funchal, Faro, Portalegre, Ponta Delgada, Santarém, Porto, Elvas, Horta, Setúbal, Portimão, Beja, Pernes, Vila Viçosa, e houve vários outros no Brasil, África, Índia. Foi essa a primeira cobertura geral do território por uma organização de ensino de nível secundário".[48]

Para a manutenção dessa rede era necessária uma disciplina na construção dos edifícios ou, deveríamos dizer, uma racionalização da construção. Este é o segundo aspecto a ser destacado. O surgimento do que se convencionou chamar o 'estilo jesuítico'. Essa expressão, já criticada por vários autores, não deixa de ter sua razão de ser. Mesmo tendo em conta a multiplicidade de manifestações jesuíticas, como observa Tapié, a marca, o timbre jesuítico é inconfundível.[49]

No mundo português isso é evidente, mesmo levadas em conta diferenças regionais e de escala.

A disciplina da Companhia é traduzida na austeridade dos alçados, despojados e de uma severidade fria e lógica. Não há lugar, pelo menos no primeiro momento, para a fantasia. Há uma 'maneira' de fazer. Os tratadistas do Renascimento coligiram um receituário seguro para se atingir um resultado condigno.

Mas, num país como Portugal, de tão rica e variada tradição popular, esta não poderia deixar de aflorar em manifestações mais diversificadas. Afinal, o povo capaz de realizar em pedra desenhos mais adequados a trabalho em renda, como vemos nos tramos das capelas da era manuelina ou nas requintadas capelas do mosteiro da Batalha, capaz de levar a arte da azulejaria a uma surpreendente expressão, mostrando ter assimilado e dominado a tradição moçárabe, o mesmo podendo-se dizer da arte da cerâmica, o povo, enfim, que realizou as mais audaciosas construções navais de seu tempo, os moinhos de vento e qualquer trabalho em madeira, não poderia ficar preso ao receituário maneirista.

Daí as surpresas que nos reservam os interiores das igrejas: o contraste entre o despojamento da cantaria e a riqueza de invenção presente na talha e na azulejaria, na forração de madeira dos tetos, no mobiliário das sacristias e na imaginária.

Os artistas aprimoram o acabamento de seu trabalho em madeira com douramento, pintura, incrustações de marfim, de metal, ou de casco de tartaruga apanhada nas costas da Bahia.

O azulejo irá tomar o lugar da caríssima tapeçaria de Flandres mas conservará sua memória na designação: azulejo tipo tapete. Em Minas, por sua vez, onde o azulejo era artigo de luxo, tábuas pintadas com bordas recortadas tomarão o lugar das barras de azulejo. Seria uma "pintura tipo azulejo tipo tapete" . . .

Desse convívio rico em invenção de todas essas formas de expressão artística, onde a imaginária vai se integrar inseparavelmente, o mais original, o mais imprevisto e criativo produto será a talha, que partindo do retábulo logo deixará de ser *tabla*, fundo de um altar, para dominar todo o interior do templo.

Talvez, por essa origem, a menção à talha sempre seja reduzida ao retábulo, onde se torna possível uma tentativa de classificação morfológica ou cronológica, podendo os tipos serem reduzidos a quatro, catorze ou quarenta dependendo do que se leva em conta nessa explosão criativa.

Todos os objetos de culto concorrem para essa orquestração. Os ourives agora são os entalhadores, uma vez que os castiçais, crucifixos e outros artefatos deixaram de ser de metal e passaram a ser de madeira folheada a ouro.

Alguns monumentos, como a capela dourada de Recife, sintetizam uma civilização. O azul do azulejo casa muito bem com o ouro da talha, que sem interrupção se desenvolve pelas paredes e envolve a pintura narrativa. A 'amarração' é perfeita, do forro ao piso. É aqui que nos lembramos do conceito de Alberti (1404-72) sobre beleza arquitetônica: "harmonia e concordância das partes conseguida de tal forma que nada pode ser adicionado, retirado, ou alterado, a não ser para pior".[50]

Arquitetura jesuítica, as primeiras construções

Com o primeiro governador-geral em 1549, chegou o arquiteto Luís Dias. Pouco se sabe da extensão de sua atuação. Em 1552 é mencionado como 'mestre da pedraria'.

O padre Manoel da Nóbrega trouxe instruções para dar início imediato à edificação de um colégio para meninos. Em 1551 já havia alguns edifícios rodeados de muro de taipa. Um oficial pedreiro degredado, Nuno Garcia, a partir de 1550, colaborou ativamente com os padres com vistas a alcançar o perdão para sua pena de onze anos de degredo. Trabalhou durante cinco anos e em 1555 D. Duarte escrevia a D. João III dando conta dos serviços prestados por Nuno Garcia, solicitando-lhe o indulto prometido.

Com dotações reais foi possível dar grande impulso às obras do colégio, reedificando-se os edifícios de taipa que estavam arruinados. A Mem de Sá deve-se a igreja inaugurada a 23 de maio de 1572.

Os padres trabalhavam ativamente utilizando toda mão-de-obra especializada que fosse possível encontrar, mas faltava uma direção segura para as obras. Por essa razão, o procurador do Brasil, padre Gregório Serrão, quando foi a Roma, pediu que se enviasse arquiteto de Portugal ao Brasil para as obras dos colégios da Bahia, do Rio de Janeiro e Pernambuco.

Em Lisboa, as obras da igreja da Companhia iam bem, de forma que o provincial resolveu ceder temporariamente seu responsável, o irmão Francisco Dias (1538-1633), com a idéia de tê-lo de volta como aconteceu por ocasião de sua viagem à ilha Terceira das Canárias. Mal chegado à Bahia na companhia do padre Gregório Serrão em 1577, já o irmão Francisco Dias assumia a direção dos trabalhos do colégio. Doze anos depois, em 1589, o visitador da obra menciona os planos "elaborados com muito cuidado e acordo do Irmão Francisco Dias, arquiteto". Mas, antes, em 1579, a volta de Francisco Dias era solicitada pelo geral da Ordem a quem os padres do Brasil dirigem um apelo:

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

"Vossa Paternidade concedeu ao P. Gregório Serrão que trouxesse consigo o Ir. Francisco Dias, arquiteto, para encaminhar as obras dos três Colégios que se fazem de novo. Pedimos a V. P. no-lo deixe, enquanto durarem as obras, pois em Portugal há muitos e aqui há só ele".[51]

Como sabemos, o arquiteto Felipe Terzi já estava então à frente das obras de São Roque, mas, a resposta do padre-geral foi incisiva: "O Ir. Francisco Dias enviará Vª Rª à Província de Portugal, como se lhe escreve, pois terá feito o que se pretendia dele no Brasil, que eram as traças dos três Colégios. E a sua presença é muito necessária para as obras daquele reino".[52]

Mesmo após 1580, quando começaram a chegar a Portugal arquitetos ou planos enviados por ordem de Felipe II, houve novas solicitações para o retorno desse irmão arquiteto, o que dá a medida do conceito que gozava em sua terra.

"O Brasil", explica o padre Serafim Leite na sua linguagem jesuítica, "arranjou meios de o deter com aprazimento dele próprio"; dessa forma o irmão ficou no Brasil até sua morte aos 95 anos, em 1633.

A importância da atuação de Francisco Dias no Brasil pode ser avaliada pelas diretrizes fixadas pelo visitador Cristóvão de Gouveia em 1589: "Parecendo a V. P. não se devia admitir dispensa nos traçados, que se fizeram com muito cuidado e acordo do Irmão Francisco Dias, arquiteto". Em outro ponto é mais explícito: "Se proibe a qualquer superior, que não mande fazer fora das traças coisa alguma de momento, nem menos desmanche o que estiver já feito, se não for para fazer o que fica nas traças, e procurem continuar o que está começado, e havendo alguma dúvida se resolverá com parecer dos consultores e do Ir. Francisco Dias ou outro arquiteto em seu lugar".[53]

As obras da igreja, iniciadas a seu tempo, só foram retomadas no século seguinte, após a expulsão dos holandeses, mas a essa época os jesuítas haviam concluído grandes templos em Portugal cuja influência é facilmente identificável na igreja da Bahia. Francisco Dias, à sua chegada, encontrou a antiga igreja erigida por Mem de Sá já insuficiente face ao crescimento da comunidade, mas ainda em boas condições. Essa terá sido a razão da precedência dada às obras do colégio. A igreja continuaria a ser utilizada com novo tratamento interno, servindo como capela-interior do colégio até o incêndio que a destruiu em 1905. Do seu interior restou valiosa fotografia.[54]

Além do Colégio de Salvador, Francisco Dias projetou o do Rio de Janeiro (1585), Olinda (1592) e Santos (1598), de que falaremos mais pormenorizadamente. A ele se atribuiu a introdução de um partido arquitetônico usado não só nas demais igrejas jesuíticas como Recife, São Luís do Maranhão e Belém do Pará e que se estendeu às igrejas das demais ordens. A arquitetura maneirista desses templos evidencia a duradoura influência entre nós dos tratadistas do Renascimento, influência perceptível, igualmente, na arquitetura profana como se constata nas portadas de alguns ricos solares em Salvador.

Devemos lembrar que essas portadas foram realizadas por artistas que se dedicavam a trabalhos em obras religiosas e que nessas portadas deixaram alguns traços comuns a retábulos.

160 Portada do paço do Saldanha, rua Guedes de Brito, Salvador, Bahia.

Há outro aspecto que merece ser destacado na atividade do incansável Francisco Dias. Como vemos em muitos documentos, o material de construção era freqüentemente transportado em navio. A Companhia possuía estaleiros próprios, o que supunha a existência de bons carpinteiros. Francisco Dias tornou-se o primeiro piloto naval jesuíta do Brasil: "Piloto sem nunca ter sofrido naufrágio". Acompanhava o andamento das obras pilotando o navio da Companhia. Com o tempo ficou responsável pela manutenção do navio. Em 1617, com 79 anos, fixou residência no Rio de Janeiro especificamente para dirigir a oficina de carpintaria, "departamento de intenso movimento por coincidir com muitas e variadas construções então em curso nas aldeias e fazendas da alçada do grande Colégio carioca".[55]

Esse é um fato que merece reflexão se lembrarmos que datam dessa fase a construção de importantes aldeias dessa região, as quais não deixariam por sua vez de influenciar núcleos de outras regiões.

Rio de Janeiro e Vitória eram focos polarizadores de inúmeras aldeias de catequese como nota Augusto Carlos da Silva Telles, que acrescenta: "Do Colégio do Rio de Janeiro dependiam inúmeros engenhos, que deixaram seus nomes na toponímia carioca tais como São Cristóvão, Engenho de Dentro e Engenho Novo; também a ele se subordinavam a fazenda de São Francisco do Saco e muitas aldeias de índios, das quais ainda conservam elementos edificados as de São Pedro da Aldeia e São Lourenço".[56]

Está para ser avaliada a participação desse irmão-arquiteto-piloto-carpinteiro nas edificações realizadas nas primeiras décadas do século XVII nessa região, lembrando que são dessa época São Pedro da Aldeia (1617), Reritiba, hoje Anchieta (1610), Reis Magos, hoje Nova Almeida (1615), Engenho de Araçatiba e Guarapari, pontos esses de acesso relativamente fácil por mar.

É o que nos vem à mente olhando a bela portada serliana da igreja da Aldeia de Reis Magos, reveladora da erudição de quem realizou o projeto.

O mestre-de-obras da igreja de São Roque, autor do projeto de notáveis edifícios da Companhia, estava ali à mão na carpintaria da Companhia com sua imensa experiência profissional a serviço das obras que se realizavam na região.

A diversificação da obra jesuítica

Ao se analisar a obra dos jesuítas no Brasil fica-se surpreso por sua diversificação. Os padres e os eficientíssimos irmãos enfrentavam qualquer problema construtivo, fossem aquedutos, pontes, chafarizes, ou, obviamente, seus edifícios.

Nos inventários dos colégios, informa-nos o padre Serafim Leite, comparecem livros de arquitetura. Havendo disponibilidade de profissionais habilitados, como os engenheiros militares, estes eram solicitados, fato verificado já no século XVI.

Mas o aprendizado se dava mesmo nas oficinas dos mestres como aconteceu com Luís Dias, "primeiro arquiteto da Bahia (1549)" ou, ainda, com Afonso Álvares e Francisco Dias, respectivamente autor do projeto e mestre de obras da igreja de São Roque de Lisboa. O mesmo autor jesuíta nos informa, ainda, que "o primeiro encarregado de ensinar

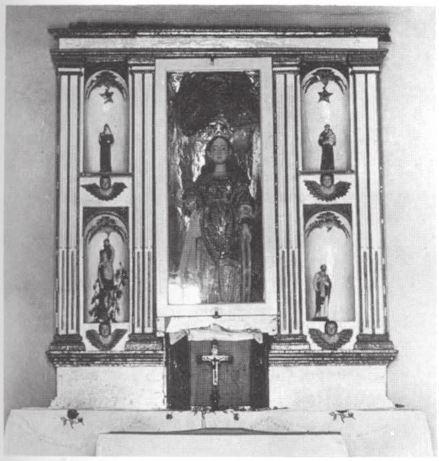
161

161 Portada da igreja dos Reis Magos, Nova Almeida; Espírito Santo.

162 Retábulo da igreja São João Batista, Carapicuiba, São Paulo.

163 a,b Porta de sacrário de retábulos jesuísticos, da igreja do Colégio do Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



162

163a

163b

arquitetura em Portugal, posterior a estes, parece que foi Felipe Terzi, diz Souza Viterbo. Eram três os porcionistas pagos por El-Rei para aprenderem com ele, e sucedeu-lhe Nicolau de Frias em 1598. Um dos aprendizes neste ano era Francisco Frias de Mesquita (1578-1645), arquiteto depois no Brasil".[57]

Em 1699, uma carta régia criava na Bahia a Escola de Artilharia e Arquitetura Militar. A essa altura os mestres de ofício na Companhia já se contavam às dezenas.

Os padres em Cubatão, São Paulo, administravam uma fazenda e um porto. Remanescentes dessa obra, incluindo um aqueduto, chegaram até época recente.

Em 1736 construíram, sob orientação do padre José de Moura (1675-1715?), a Ponte Grande do Guaré, que vencia o rio Tietê, o maior da cidade de São Paulo. No Rio de Janeiro adquiriu notoriedade a ponte que os jesuítas realizaram na represa do rio Guandu, em Santa Cruz.

A atividade dos padres deve ter sido intensa a se julgar pela freqüência com que em todo o Brasil a voz do povo faz referência a uma galeria subterrânea, a um canal de saneamento, um pontilhão, um porto, um chafariz, para não falar do 'tesouro escondido' dos jesuítas.

No que se refere à arquitetura, especificamente, sua obra foi muito diversificada. Da paupérrima capela do Aldeamento de Carapicuiba, em São Paulo, à riquíssima sacristia da igreja do Colégio da Bahia ou a congênere de Belém do Pará, há uma imensa gama de trabalhos.

O magistral estudo de Lúcio Costa "Arquitetura dos jesuítas no Brasil", ainda é a melhor interpretação dessa obra.[58]

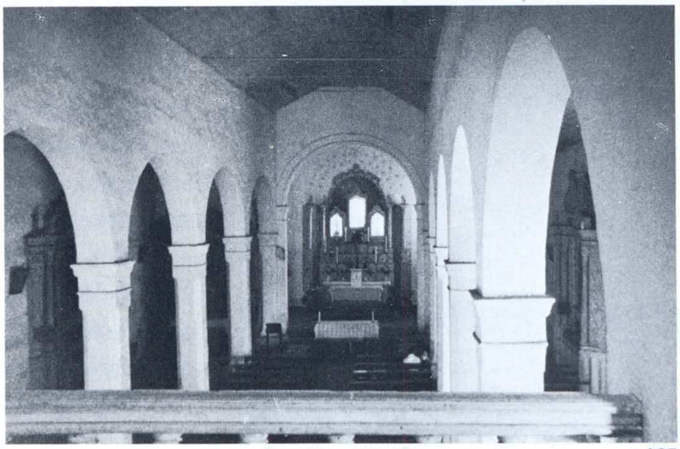
Esse autor nos lembra que "apesar das mudanças de forma, das mudanças de material e das mudanças de técnica, a personalidade inconfundível dos padres, o 'espírito' jesuítico, vem sempre à tona: — é a marca, o *cachet* que identifica todas elas e as diferencia, à primeira vista, das demais".

Sob esse prisma podemos fazer algumas observações: os colégios erigidos nos núcleos urbanos são, como foi dito, inconfundíveis, com sua construção em quadra e amplo terreiro à frente valorizando o conjunto no espaço urbano onde se sobressaía a igreja com sua regularidade fria e austera.

Os aldeamentos têm organização espacial clara. Em torno de um terreiro retangular amplo e desafogado são alinhadas construções. Num dos lados é implantada a capela. Este terreiro é palco de danças e representações. Algumas dessas danças chegaram até nossos dias como é o caso da dança de Santa Cruz realizada anualmente em Carapicuiba e na qual Mário de Andrade identificou persistências de procedimentos indígenas.[59]

Em alguns desses aldeamentos já vemos a construção em quadra, com a igreja ocupando um dos lados do retângulo e a escola, residência e oficina, os demais.

164


165

166

167

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

168

169

As igrejas, por vezes, lembram construções paroquiais portuguesas dos arredores de Lisboa ou do Alentejo, região de onde saíram vários provinciais vindos ao Brasil.

Do início do século XVII, três merecem destaque: São Pedro da Aldeia, no Rio de Janeiro (1617); Reritiba (hoje Anchieta) — 1610 — e Reis Magos (1615), no Espírito Santo. São Pedro da Aldeia e Reritiba têm igreja de três naves. Em Reritiba, a organização interna não deixa de ter certa originalidade. A nave central é separada das laterais (ou pseudonaves) por arcadas de alvenaria arrematadas à cabeceira pelo arco cruzeiro, de maior raio e cujos arranques são mais altos que os dos arcos das naves. Essas arcadas chegam à parede de fundo incluindo o coro. Uma ampla sacristia toma toda extensão da parte posterior da igreja.

Em São Pedro da Aldeia, a divisão das três naves ou da nave em três partes, deveríamos dizer, é feita por duas ordens de pilares que sobem diretamente ao madeiramento de cobertura. Em ambos edifícios a preocupação foi reduzir o vão de cobertura, uma imposição construtiva, portanto. Não houve, por exemplo, a preocupação com uma solução tipo *hallenkirch*, a saber, fazer a nave central alteada com tribunas dando para o exterior acima das duas naves laterais, solução que veremos posteriormente, por exemplo, em algumas igrejas mineiras do século XVIII. Essas duas igrejas adotam o mesmo partido quanto à posição da torre, a saber, a igreja fica entre a torre e a residência, com uma diferença, todavia. Em Reritiba, a torre não é incorporada ao corpo da igreja, dando a impressão de volume aposto. Já em São Pedro da Aldeia, a torre, de forma ligeiramente apiramidada, incorpora-se ao volume da igreja, de tal forma que torre, igreja e colégio formam um conjunto harmonioso e contínuo sem sequer haver cunhais ou pilastras a romper esta harmonia.

Pouco posterior a estas, é a Aldeia de Rei Magos (1615) no Espírito Santo. A igreja tem nave única com a estrutura do telhado aparente. A torre é colocada entre a igreja e o colégio, formando um conjunto que não excluiria a possibilidade de uma segunda torre vir a ser construída no outro lado da igreja. Estas três igrejas têm torres com arremate de meia-laranja, feita de tijolos,"indicando-se assim, sem rebuços, a boa influência da técnica moçárabe".[60]

Um pormenor na torre de Reis Magos que lembra o Alentejo é o rendilhado feito de tijolos, que envolve a cúpula. Esta igreja goza de uma excepcional implantação na paisagem. De costas, e sem construções que obstruam a vista para o rio Reis Magos, a igreja tem à sua frente um terreiro de dimensões surpreendentes, formando um dos mais belos conjuntos do país. Mas a peça mais notável destas três aldeias é o retábulo de Reis Magos, vigoroso e cheio de surpresas.

164 Igreja de Nossa Senhora da Assunção, Reritiba, hoje Anchieta, Espírito Santo.
165 Interior da igreja de Nossa Senhora da Assunção, Reritiba, hoje Anchieta, Espírito Santo.
166 Interior da matriz de São Pedro da Aldeia, Rio de Janeiro.
167 Matriz de São Pedro da Aldeia e residência anexa, Rio de Janeiro.
168 Pátio interior da antiga residência dos jesuítas, Nova Almeida, Espírito Santo.
169 Retábulo da igreja dos Reis Magos, Nova Almeida, Espírito Santo.
170 Pormenor do retábulo da igreja dos Reis Magos, Nova Almeida, Espírito Santo. Notar animal imaginário.

170

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Outra capela dessa fase é a de São Miguel no Estado de São Paulo, situada a meio caminho da cidade de São Paulo e Mogi das Cruzes. Embora os jesuítas ali tenham exercido seu ministério, há diversos pontos a esclarecer sobre a fundação e a forma original dessa capela. Trata-se de uma capela alpendrada que tem gravada na verga da porta principal a inscrição "Aos 18 de Julho de 1622 — S. Miguel".

O corpo dessa igreja de taipa de pilão foi alteado com tijolos de adobe. Uma porta colateral ostenta almofadas com ornatos em forma de losango à semelhança da porta da capela de Carapicuiba e da igreja jesuítica do Embu. Notável é a banca de comunhão com seus balaústres de jacarandá torneados, tendo ao meio montantes que lembram os mainéis dos retábulos. Junto às paredes de cada lado aparecem duas graciosas figuras femininas arrematando a peça.

Essa banca de comunhão, segundo Lúcio Costa, é "das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte *brasileira*".[61]

171

173

172

174

171 Capela de São Miguel Paulista, São Paulo.

172 Porta da capela de São Miguel Paulista, São Paulo.

173 Banca de comunhão da capela de São Miguel Paulista, São Paulo.

174 Pormenor da verga da capela de São Miguel Paulista, São Paulo.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

O irmão Francisco Dias, arquiteto

A obra do irmão Francisco Dias no Brasil está claramente vinculada aos colégios de Salvador, Olinda, Rio de Janeiro e Santos. Nossa Senhora da Graça do Colégio de Olinda (1592) é a igreja que mais componentes guardou de sua feição original, não obstante o incêndio ocorrido à época da invasão holandesa.

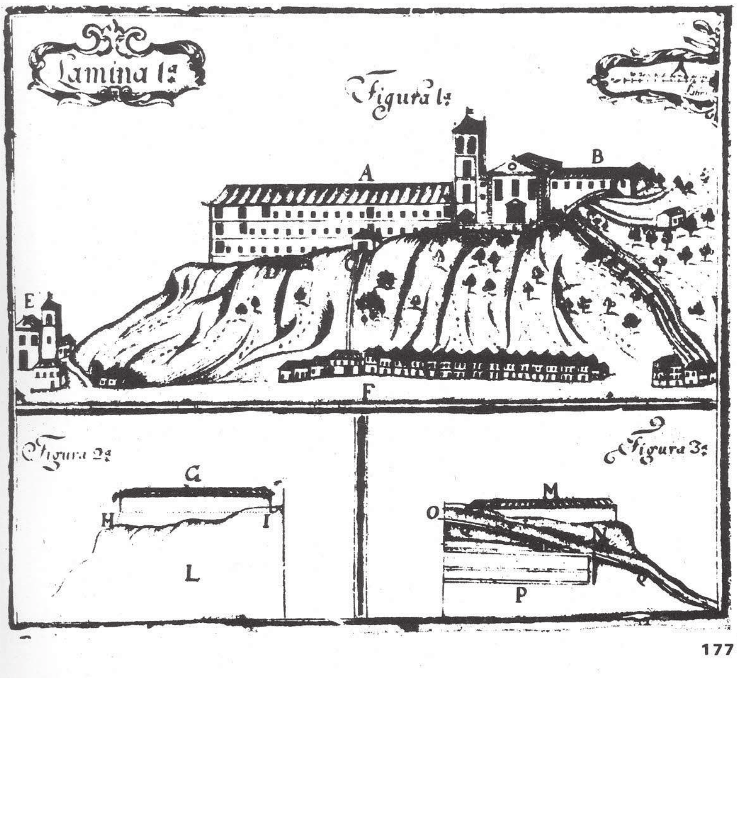
Um quadro de Frans Post (1612-80) mostra a igreja após o incêndio, sem sua cobertura mas com seu arcabouço intacto. Segundo Lúcio Costa esta igreja é a "única igreja jesuítica quinhentista, com *pedigree*, ainda existente no Brasil". Esse autor nota ainda que essa igreja corresponde a um dos estágios da igreja de São Roque, anterior a uma reforma que introduziu "quatro capelas profundas" nas laterais da nave, o que lhe empresta maior interesse ainda. Dessa igreja temos uma valiosa informação dada pelo padre Serafim Leite: "O primeiro pedreiro em exercício na Companhia como Irmão, foi Pedro Álvares, minhoto que entrou em 1579 (. . .) correu com a igreja do Rio de Janeiro e também com a de Olinda, aqui como mestre-de-obras".

De forma que, conclui esse autor, "de Olinda ficou averiguado o arquiteto Francisco Dias e Mestre de Obras (Pedro Álvares)".[62] Nossa Senhora da Graça conserva, ainda, dois altares colaterais originais de fins do século XVI que escaparam ao incêndio por serem de pedra. Recentemente restaurada, com muito critério, essa igreja recuperou o óculo central, o que lhe devolveu mais um elemento de sua configuração original.

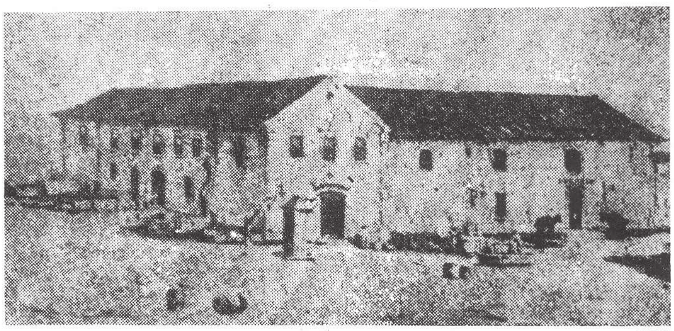
Anteriormente à igreja de Olinda, Francisco Dias, em 1585, dava início à construção da igreja do Rio de Janeiro, no morro do Castelo. Contava com a colaboração de Pedro Álvares como já vimos. A igreja foi inaugurada em 1588. Seu frontispício guarda muita semelhança com São Roque, cuja frontaria, como se recorda, foi refeita por Terzi em 1586. Destaca-se nesta obra a bela portada renascentista.

175

176



177


178

175 Interior da igreja de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco.
176 Igreja de Nossa Senhora da Graça, Olinda, Pernambuco.
177 Igreja e Colégio dos Jesuítas no morro do Castelo, Rio de Janeiro, 1728, in *História da Companhia de Jesus no Brasil*, de Serafim Leite S.J.
178 Colégio dos Jesuítas, Santos, São Paulo, in *História de Santos*, de Francisco Martins Santos.

179 a, b Pátio interno e detalhe da abóbada de aresta do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia, séc. XVIII.

Em 1598, Francisco Dias trabalhou no Colégio de Santos, principal porto do Estado de São Paulo. O padre Serafim Leite coloca o projeto de Santos pelo ano de 1585 (o mesmo do Colégio do Rio de Janeiro) e a abertura ao culto em 1600.

A igreja, o colégio e a torre foram reformados em duas épocas diversas. Um desenho do engenheiro-militar João da Costa Ferreira, de 1801, mostra-nos o colégio parcialmente arruinado, mas esse documento contém elementos suficientes para levar Robert Smith a afirmar que, apesar das reformas, "parece admissível que as linhas do projeto de Francisco Dias tenham sido respeitadas".[63] E a análise que faz, extensa para ser reproduzida aqui, é bem convincente.

A ação de Francisco Dias em Salvador foi dificultada pela complexidade da obra. Ali houve sucessivamente quatro igrejas. A primeira erigida de adobe e madeira em 1549 durou até 1553, ano em que foi erigida uma segunda. Mem de Sá mandou erigir a terceira em pedra e cal que ficou concluída em 1572.

Em 1577 Francisco Dias encontrou a igreja em bom estado, embora já considerada pequena. Projetou e dirigiu a construção do novo colégio, "todo de pedra e cal de ostra".

Quanto à igreja de Mem de Sá, após a conclusão da atual igreja, em 1672, passou a ser usada como capela-interior do colégio. A igreja atual só foi iniciada em 1657, muitos anos após a morte de Francisco Dias (1633). Todavia, acredita-se que o novo projeto tinha sido realizado por ele, já então ciente das inovações que vinham sendo introduzidas em Portugal.

Como se recorda, em 1598 era iniciada a igreja jesuítica de Coimbra, projeto de Baltazar Álvares.

Em 1625, duas importantíssimas igrejas são iniciadas no Porto: a jesuítica e a igreja de São Bento da Vitória. Em 1640 ficou concluída a igreja de Coimbra (hoje conhecida como Sé Nova) e em 1643 foi a vez de São Roque ser remodelada para receber de cada lado da nave um par de capelas ligadas por estreita passagem. Dessa época, ainda, são as monumentais igrejas de Portalegre e Santarém.

Assim, a nova igreja dos jesuítas ao ser iniciada já na segunda metade do século XVII, segue o plano das grandes igrejas seiscentistas de Portugal, abrindo uma nova etapa da arquitetura religiosa brasileira.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

As igrejas monumentais

A qualificação de monumental atribuída por Robert Smith às igrejas jesuíticas que se edificaram no país na segunda metade do século XVII e primeira do século XVIII, é, sem dúvida, pertinente.

Do conjunto de obras realizadas no país as duas que sobreviveram em melhores condições são as igrejas de Salvador e a de Belém do Pará.

Outras obras podem ser apontadas como a quinta do Tanque em Salvador e a igreja do Seminário de Belém, perto de Cachoeira, na Bahia, bem como o Colégio de Paranaguá, obras, igualmente, de grande interesse.

Para esse autor, a igreja de Salvador é "o mais importante monumento deste período". Freqüentemente a obra dos jesuítas era o mais destacado edifício em cidades de todo o mundo português. Colocando a igreja de Salvador e o conjunto de Belém do Pará ao lado dos exemplares congêneres de Coimbra, Santarém, Portalegre, Porto, vemos a grande unidade de concepção que preside essas obras. Em primeiro lugar destacam-se as fachadas altas, planas, repartidas horizontal e verticalmente por cunhais, pilastras e cornijas. Cada retângulo resultante dessa divisão é contemplado com uma abertura: portas e janelas guarnecidas de molduras que seguem claramente o receituário renascentista.

180 Quinta do Tanque, Salvador, Bahia.
181 Pátio interno do Colégio Jesuítico de Paranaguá, Paraná.
182 Igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.
183 Igreja do Colégio Jesuíta, hoje catedral de Salvador, Bahia.
184 Igreja do Seminário de Belém, Cachoeira, Bahia.

180

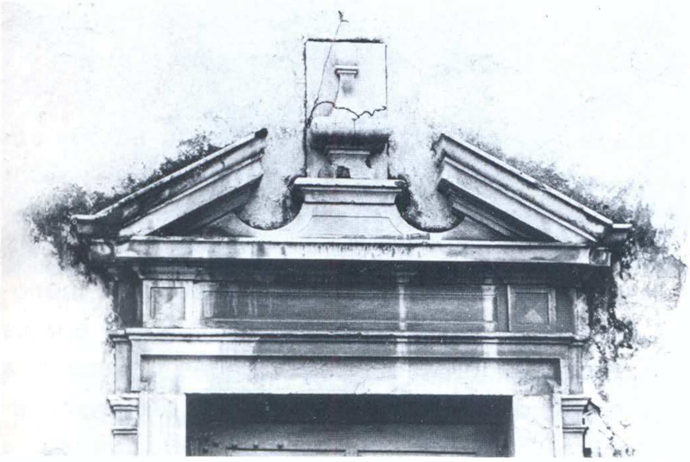
181

182

183

184

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



185

186

185 Frontão de coroamento de porta lateral da igreja do Colégio dos Jesuítas em Salvador, Bahia.
186 Nicho sobre a porta central da igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia.
187 Frontão da igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.

187

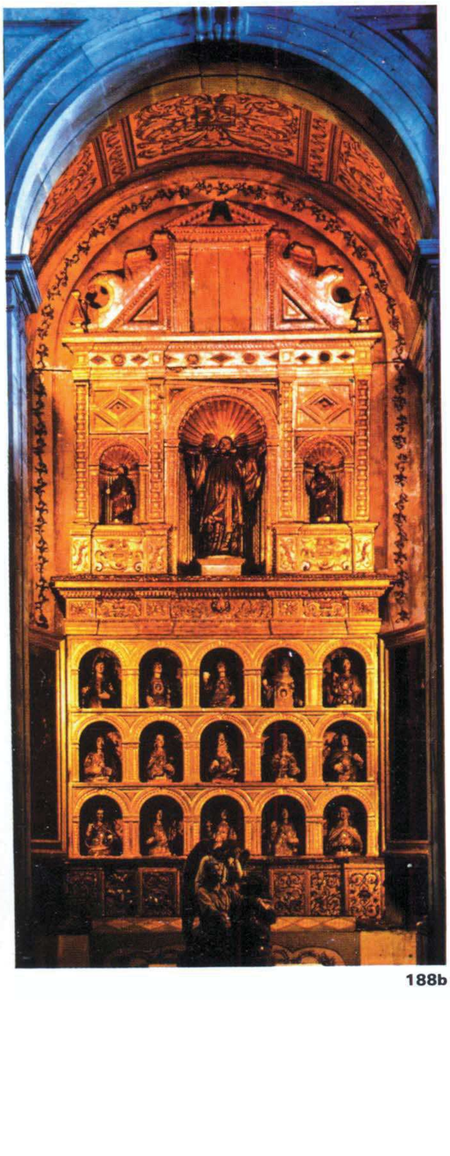
Ali estão os frontões interrompidos nas janelas. Em Salvador, na porta lateral ainda vemos esse esquema. Nas três portas centrais, todavia, o frontão de coroamento de cada porta recebe ao centro um nicho com os novos santos canonizados da ordem (Santo Inácio foi canonizado em 1622). Em Belém do Pará os três nichos foram levados para o frontão e aqui houve necessidade de se fugir ao esquema rígido de forma triangular reto em favor de um frontão composto de duas volutas que se esforçam em abraçar os três nichos produzindo uma movimentação barroca incomum nos alçados jesuíticos.

Em Portugal os jesuítas viram-se às voltas com o problema de conciliar a solução de Gesù de Roma ou São Jorge de Lisboa, com o desejo de se colocar torres na fachada. O Seminário de Santarém, em 1676, não tem torres, mas lembra muito Salvador. A composição é basicamente a mesma, embora com dois andares de janelas. Até as volutas do arremate do frontão são semelhantes, mas parecem mais desenvoltas, dada a ausência das torres. Em Coimbra optou-se pelo recuo da torre e sua incorporação ao corpo da igreja. Já no Porto, Baltasar Álvares (1570-1624) realizou, entre 1614 e 1622, uma complexa composição de fachada que incorporou duas torres.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

188 a,b Retábulo das Virgens Mártires da igreja do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia.

188a



188b

Como se vê, o problema desafiava os arquitetos do século XVII. A solução da Bahia nesse quadro parece a mais disciplinada: foram colocadas duas torres obedecendo a modenatura geral do edifício, com pilastras arrematadas por pináculos, cuja forma segue o arremate dos frontões das janelas. As duas volutas ficaram enquadradas entre o frontão e as torres, sendo que o arremate piramidal destas harmoniza com o arremate triangular do frontão. O resultado final foi uma bem disciplinada composição maneirista.

Já em Santo Alexandre, em Belém do Pará, se permitem algumas liberdades que poderíamos classificar como barrocas. O frontão curvilíneo é muito sobrecarregado de ornatos e invade a área reservada aos cunhais das torres. Estas, igualmente, têm no coroamento ornamentação complexa. Nas pilastras, por sua vez, são usados elementos já livres dos condicionamentos maneiristas. Quanto às três portas do térreo, estas incorporam com desenvoltura elementos florais muito distantes da disciplina serliana.

Com todas essas liberdades o conjunto conservou uma unidade plástica, cuja riqueza parece coerente com o vigor da vegetação amazônica. Essa fachada contrasta com a disciplina maneirista que foi conservada no edifício do colégio. Mas o conjunto é harmonioso, parecendo que o despojamento do colégio visa realçar a riqueza do frontispício da igreja.

O interior das igrejas

Para se compreender bem o interior de uma igreja jesuítica é preciso discernir os aspectos tectônicos da ornamentação. O edifício, propriamente, é coerente com seu exterior: a mesma linguagem, o mesmo zelo pela correção na modenatura. Em Salvador, no arco cruzeiro e na parede de fundo do coro são retomadas as linhas de composição do frontão com suas volutas planas trabalhadas com leveza na pedra.

Imaginando-se o templo sem seus retábulos teríamos a bem comportada arquitetura maneirista ao gosto de Felipe Terzi ou Afonso Álvares. Os retábulos, cuja morfologia será analisada adiante, introduzem o movimento e o colorido que não vemos no mármore das paredes.

Os primeiros retábulos, próximos à porta de entrada (dos Santos Mártires e das Virgens Mártires), são peças resultantes, cada uma, da superposição de dois outros retábulos e têm um caráter renascentista.

Todavia, como nota Lúcio Costa, "não foram feitos especialmente para a atual igreja."[64] Pelo menos fica claro que não foram feitos para aquelas capelas. São peças apenas encostadas à parede de fundo na qual comparece uma esmaecida pintura. Nos demais retábulos da nave, tanto os de fins do século XVII como os do início do século XVIII, a composição foi feita para recobrir toda a capela, incluindo as paredes laterais e o intradorso do forro, como fica bem claro nas capelas de Santana e Santa Úrsula.

Na capela-mor todo espaço foi recoberto pela rica ornamentação de talha e pinturas. Os dois altares colaterais à capela-mor são de 1740. Um fato que precisa ser averiguado é se terão, por acaso, ficado essas capelas até essa data sem retábulos ou se os retábulos de 1740 vieram a substituir outros mais antigos, os quais, por sua vez, poderiam até ter sido reaproveitados na própria igreja.

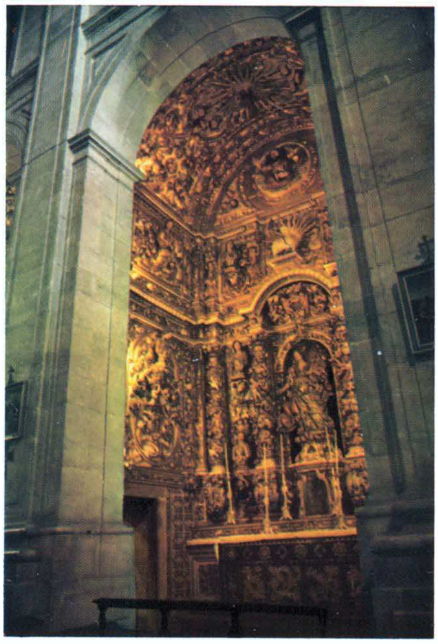
Essa hipótese teria como apoio o fato que na elaboração dos retábulos começa-se do altar-mor para o fundo (como se constata na própria nave dessa igreja). Outro aspecto é que nunca se joga fora o 'recheio' artístico de uma igreja, como vemos em diversos episódios.

Os retábulos do transepto (Santo Inácio e São Francisco Xavier) que foram os últimos a serem executados (1755), já às vésperas da expulsão dos padres, revelam o quanto se evoluiu na arte da talha. Alguns elementos de sua composição parecem indicar uma tendência já rumo ao Rococó. Vê-se, portanto, o contraste entre a disciplina do edifício e a liberdade conquistada na talha, cuja evolução é documentada nessa igreja.

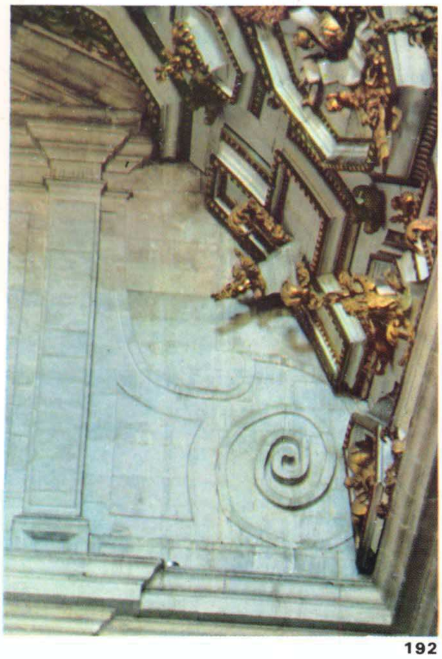
189

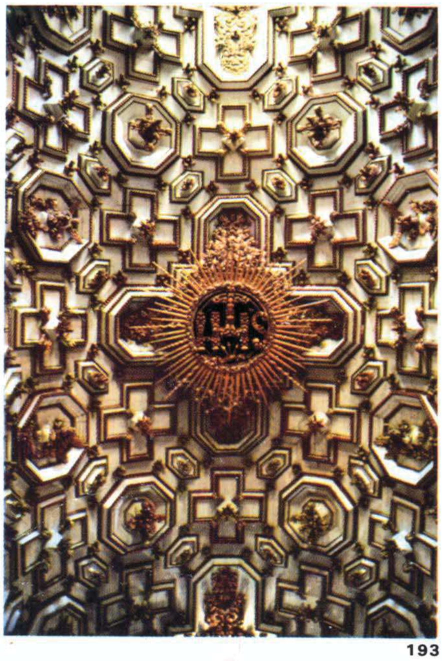
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

190


191

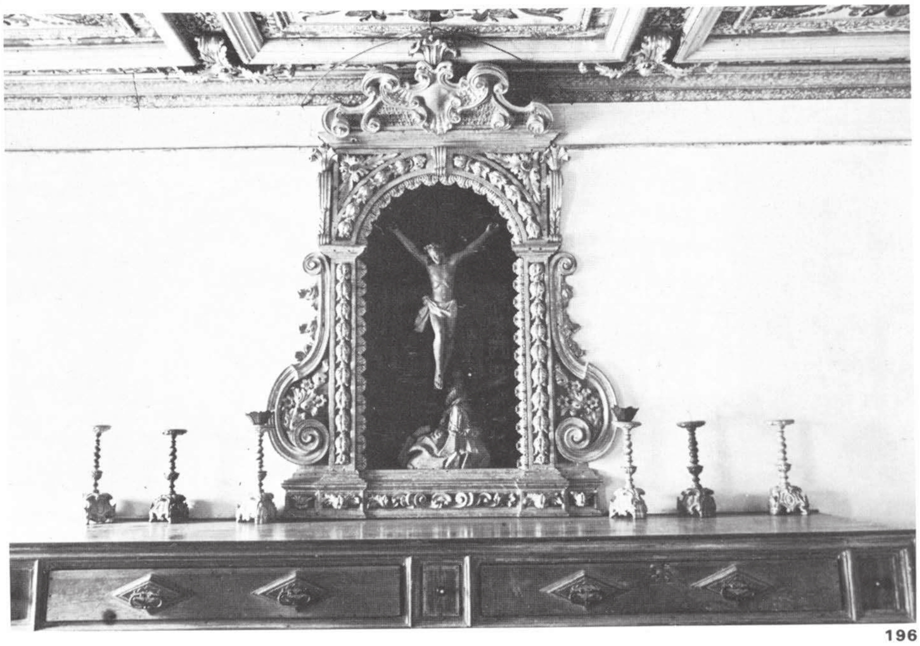
189 Nave da igreja do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia.
190 e 191 Retábulo de Santa Úrsula da igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia.
192 Pormenor do arco cruzeiro do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia.
193 Forro da igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia.
194 Interior da igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia.


192


193

194

195



196

195 Arcaz da sacristia da igreja do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia.
196 Sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, São Paulo.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

O forro da nave em 1700 estava em trabalhos de acabamento e douração e resultou uma importante obra em caixotões repleta de figuras de inspiração litúrgica. Outro componente de fundamental importância nas igrejas jesuíticas é a sacristia. Se considerarmos que não se trata de um local de culto aberto ao público mas um local de serviço, mesmo tendo em conta as reuniões que aí se realizavam, é surpreendente o requinte de seu acabamento. Podemos constatar esse fato em regiões completamente desvinculadas entre si como Belém, Salvador, Embu, nas proximidades de São Paulo, ou no Seminário de Belém da Cachoeira, para ficarmos nos exemplos jesuíticos.

Nesse recinto comparece um arcaz, móvel destinado à guarda de objetos de culto, particularmente dos paramentos, que exigem amplas gavetas. Esses paramentos são também componentes importantes do ritual barroco. Para os dias solenes, os sacerdotes vestiam túnicas bordadas com fios dourados formando mosaicos que incluíam pérolas e pedras preciosas. Paramentados dessa forma os sacerdotes integravam o ambiente das capelas douradas com naturalidade. Sevilha até hoje guarda os mais belos exemplares desse gênero de arte.

Na Bahia, parece que floresceu uma escola de bordadeiras, assinalando-se a presença de um bordador Remacle Le Gott, vindo da Bélgica e que viveu na Bahia de 1628 a 1635.[65]

Arcaz, móvel que adquiriu singular importância no mobiliário brasileiro, aparece sempre bem representado, mesmo nas mais humildes capelas. Outro componente da sacristia é um pequeno altar com seu retábulo para as orações preparatórias do culto; às vezes há mais de um altar, como ocorre em Salvador. Ainda para o ritual preparatório há um lavabo, que com o tempo adquiriu elevado valor escultural como vemos nas capelas terceiras da região do ouro.

Em Salvador, ao se referir à igreja, Lúcio Costa assinala que "faltou-lhe, assim, um pouco daquela elegância fácil, daquele ar mais natural e ao mesmo tempo tão nobre e digno que caracterizava a belíssima sacristia, já descrita em 1698 pelo Sieur Froger, com os seus arcazes marche-

197

198

197 Sacristia da igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.
198 Pormenor do forro da sacristia da igreja de Santo Alexandre, Belém, Pará.

tados de tartaruga, feitos na própria Bahia, as suas pinturas — as pequenas, sobre cobre, de procedência italiana — e os seus três altares de mármore português''.[66] Vemos, pela palavra autorizada desse autor, que a sacristia adquiriu valor arquitetônico capaz de superar a própria igreja.

Em Belém do Pará, a sacristia, igualmente, notabiliza-se por sua riqueza e unidade de concepção. Aqui também parece ter sido atingida unidade plástica superior à igreja, mesmo consideradas as peças de excepcional valor como os púlpitos. No Seminário de Belém da Cachoeira da Bahia é bem compreensível a qualidade do trabalho realizado na sacristia, dado que seu fundador, o padre Alexandre de Gusmão, tinha gosto pelos trabalhos artísticos, merecendo a classificação de marceneiro e ensamblador pelo padre Serafim Leite, que lhe atribui a execução de presépios de madeira e embutidos de tartaruga.

BIBLIOTECA PUBLI

Em 1692, já como provincial, orientou as obras da capela-interior do Colégio de Salvador. E é conhecido o gosto desse jesuíta pelas obras de marcenaria, sendo citado na *Crônica de Bettendorf* como orientador das ''belas obras de casco de tartaruga, que fez em a incomparável sacristia do Colégio da Bahia''.[67]

No Embu, igualmente, a sacristia é de uma riqueza que não vemos na própria igreja, como a surpresa da *chinoiserie* que aparece na pintura de forro. Nesse particular, poderíamos aqui fazer um paralelo da pintura de forro dessas quatro sacristias citadas. Na Bahia, usa-se caixotões onde são vistos retratos dos santos da Companhia. Em Belém do Pará comparece uma pintura de cores vivas cheia de anjos e carrancas em meio a motivos florais. Em Belém da Cachoeira vemos a pintura ''de gosto indo-persa e de bonito efeito''[68], provavelmente executada sob orientação do padre Alexandre de Gusmão.

No Embu figura, inexplicavelmente, a pintura com motivos chineses como pagodes e aves exóticas.

Como vemos, a sacristia nas igrejas jesuíticas mereceu um tratamento que reserva algumas surpresas. Esse fato terá amplo desenvolvimento na arquitetura religiosa no Brasil.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

No século XVII ocorreu nas Américas um fenômeno que por sua singularidade difere dos modelos da colonização que portugueses e espanhóis implantaram em terras americanas.

Trata-se das missões que os jesuítas introduziram na região da bacia do Prata. Formavam esses 'povos', como eram chamados, uma autêntica rede de povoamentos como vemos no mapa elaborado pelos jesuítas da província do Paraguai de 1732 e oferecido ao padre Francisco Rets, geral da Companhia de Jesus.

A organização de cada um desses povos fazia-se sempre de modo análogo: em redor de uma ampla praça dispunha-se igrejas e residências segundo um plano reticulado. Nessa concepção, como observa Leonardo Benevolo, a cidade não é concebida como um organismo de três dimensões, mas *un trazado*, ou seja, *un plan general de dos dimensiones*.

Como conseqüência, mesmo que o núcleo inicial seja de escassas dimensões, a cidade poderá crescer indefinidamente.

Livre da opressão dos portugueses e espanhóis, as missões puderam desenvolver-se durante aproximadamente um século e meio, até que os povos ibéricos se uniram para destruí-las implacavelmente. Nesse período de calma, os guaranis encontraram clima para desenvolver sua potencialidade criadora, do que resultaram manifestações artísticas de grande originalidade. Os guaranis recebiam orientação dos padres, mas não eram constrangidos em sua criação. Instruídos nas técnicas e procedimentos, os índios eram deixados à sua livre invenção e demonstram grande aptidão. Nas oficinas dos padres os índios produziam ferramentas, equipamento domiciliar, tecidos e até gráfica havia, capaz de imprimir livros e gravuras. Os índios revelaram, igualmente, grande interesse pela música e aptidão para manejar instrumentos.

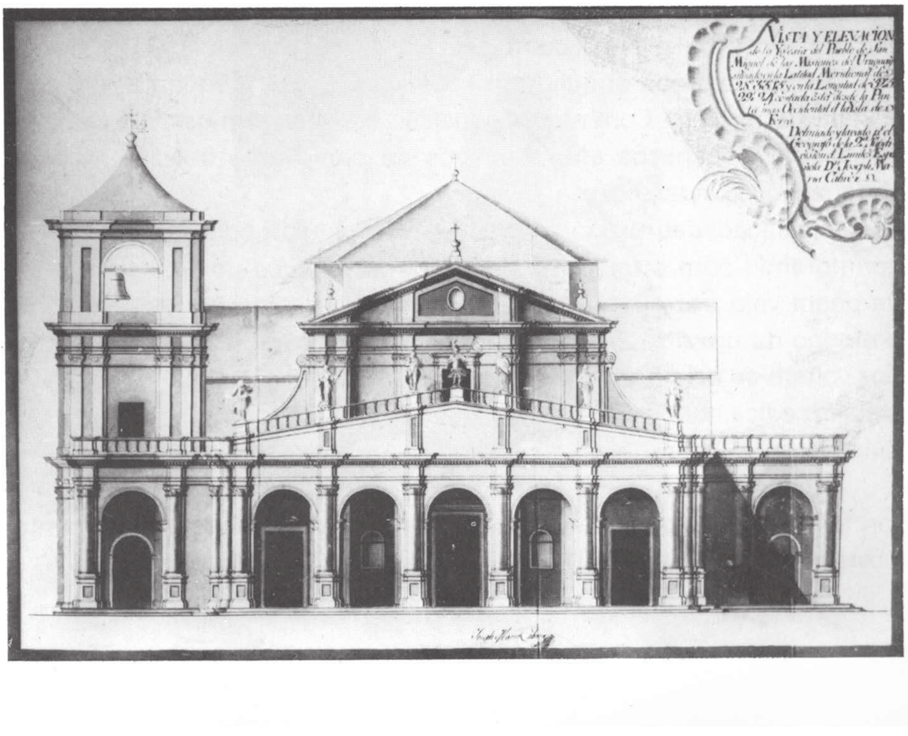
A organização dos *povos* era muito bem estruturada. Para as construções de maior vulto, os jesuítas seguiam as normas dos tratadistas do Renascimento, particularmente de Vignola, arquiteto da igreja de Gesù, de Roma.

Daí, esse relativo contraste da arte missionária com a arquitetura das igrejas monumentais. O Rio Grande do Sul conserva as ruínas da igreja de São Miguel, templo cujas obras, situadas entre 1737 e 1744, jamais chegaram a ser terminadas.

O autor do projeto, o jesuíta João Batista Primoli, revelou dominar bem a linguagem da arquitetura do Maneirismo. Na estatuária é que vamos encontrar as manifestações mais originais no que respeita à arte nativa.

Sérgio Buarque de Holanda chama atenção para a imagem de São Miguel, vestido de um gibão acolchoado, pisando um paulista em figura de demônio.

Na verdade, por suas características, a arte missionária ocupa um lugar separado nas manifestações artísticas da era colonial.



199 José Maria Cabrer, elevação da igreja de São Miguel, São Miguel das Missões, in *Diário de José Maria Cabrer*, 3º volume, Arquivo Histórico do Itamarati, Rio de Janeiro.

3.8 Arquitetura franciscana

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Os conventos franciscanos em todo o Brasil caracterizam-se por uma organização espacial muito adequada ao nosso clima, à trama dos núcleos urbanos onde surgiram e, no que respeita à topografia e à paisagem, revelam grande sensibilidade.

Esses valores são perceptíveis mesmo em cidades cujo crescimento prejudicou algumas dessas referências, por falta de apreço ou de cultura das autoridades.

Os franciscanos costumavam deixar à frente de seus conventos um amplo espaço livre ao centro do qual erigiam um cruzeiro, cujo porte em alguns casos é surpreendente. Nas cidades brasileiras que desconheciam a tradição da *plaza mayor*, esse espaço adquiriu importância pelo desafogo que propicia e está na origem de algumas praças. É o caso do largo do Ouvidor, em São Paulo.

Por vezes a igreja é precedida por um adro com requintado tratamento. Esse adro é um espaço de transição entre o meio urbano e o templo ou, poder-se-ia dizer, entre o profano e o sagrado. Em algumas cidades, vias públicas destruíram essas relações.

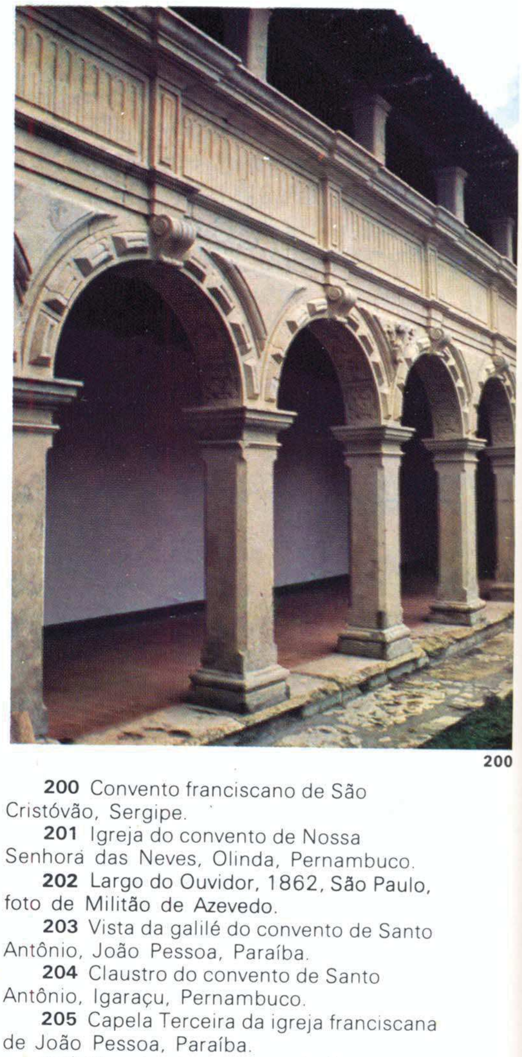
As telas de Frans Post e gravuras que aparecem na obra de Barleus mostram os primitivos templos com alpendre à frente. Nas obras empreendidas a partir da metade do século XVII já vemos a presença constante da galilé. A galilé, espaço aberto incorporado ao volume da igreja e que antecede a nave, tem sua origem em exigências litúrgicas. Ali ficavam os catecúmenos cu qualquer outra pessoa que por alguma razão não participava dos atos religiosos. Etimologicamente essa palavra nos transporta às origens do cristianismo, à Galiléia, onde havia o procedimento e a solução arquitetônica. É, ao mesmo tempo, ponto de encontro e local de congraçamento da comunidade. Em algumas cidades, particularmente do Nordeste, esse local serve para abrandar os rigores do clima por criar um sobreamento à entrada do templo.

As construções conventuais organizam-se em torno de grandes claustros retangulares rodeados de arcada. O pavimento superior, provido de arcos ou pilares, completa o conjunto.

As paredes que enquadram esse espaço são, freqüentemente, revestidas de azulejo. Com essa disposição e tratamento os claustros franciscanos são espaços arquitetônicos de comovente beleza e perfeita adequação ao nosso clima.

A relação das proporções entre os diversos componentes foi se aprimorando com o tempo, e em algumas cidades do Nordeste, o uso da pedra veio trazer novo valor plástico ao conjunto. A igreja se dispõe ao longo de um dos lados do retângulo do claustro. Aos outros três lados voltam-se celas, sala do capítulo e portaria. A portaria abre-se para o claustro e fica contígua à entrada da igreja. É um compartimento de articulação entre o adro e o claustro.

A capela da Irmandade Terceira situa-se, via de regra, perpendicularmente ao eixo longitudinal e ligada a esta por um arco monumental, obviamente, em posição simétrica com relação ao claustro.



200

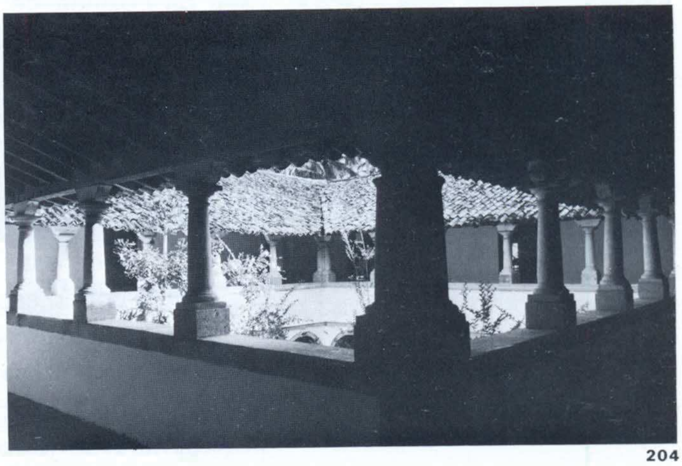
200 Convento franciscano de São Cristóvão, Sergipe.
201 Igreja do convento de Nossa Senhora das Neves, Olinda, Pernambuco.
202 Largo do Ouvidor, 1862, São Paulo, foto de Militão de Azevedo.
203 Vista da galilé do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.
204 Claustro do convento de Santo Antônio, Igaraçu, Pernambuco.
205 Capela Terceira da igreja franciscana de João Pessoa, Paraíba.
206 Claustro do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.

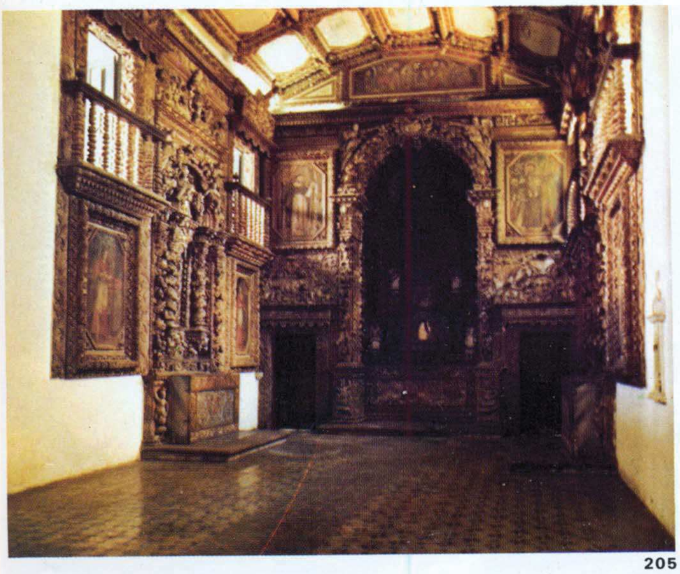
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

201

202

203


204


205

206

207

208

207 Convento franciscano, Olinda, Pernambuco.
208 Convento franciscano, São Cristóvão, Sergipe.
209 Igreja do convento de São Francisco, Salvador, Bahia. A igreja de São Francisco, ao contrário das demais igrejas franciscanas que são de nave única, apresenta três naves.
210 Igreja do convento de São Francisco, Salvador, Bahia. Pormenor do altar de Nossa Senhora da Glória, 1741.

Uma peça que revela o valor que se dava à paisagem é o mirante disposto em uma das extremidades do conjunto, elemento compreensível numa ordem fundada pelo autor de um hino à criação. Os franciscanos não davam grande ênfase às torres. Geralmente havia uma única, recuada em relação ao plano da fachada, próxima ao corpo saliente da capela da irmandade terceira.

Curiosamente, há um volume que adquire significado: é a chaminé da cozinha de forma tronco-cônica cuja base repousa na cozinha de planta quadrada. A chaminé ultrapassa o telhado e seu arremate superior lembra as congêneres do Alentejo. Em Penedo, Alagoas, a chaminé foi colocada à frente do conjunto, fato que lhe empresta grande destaque.

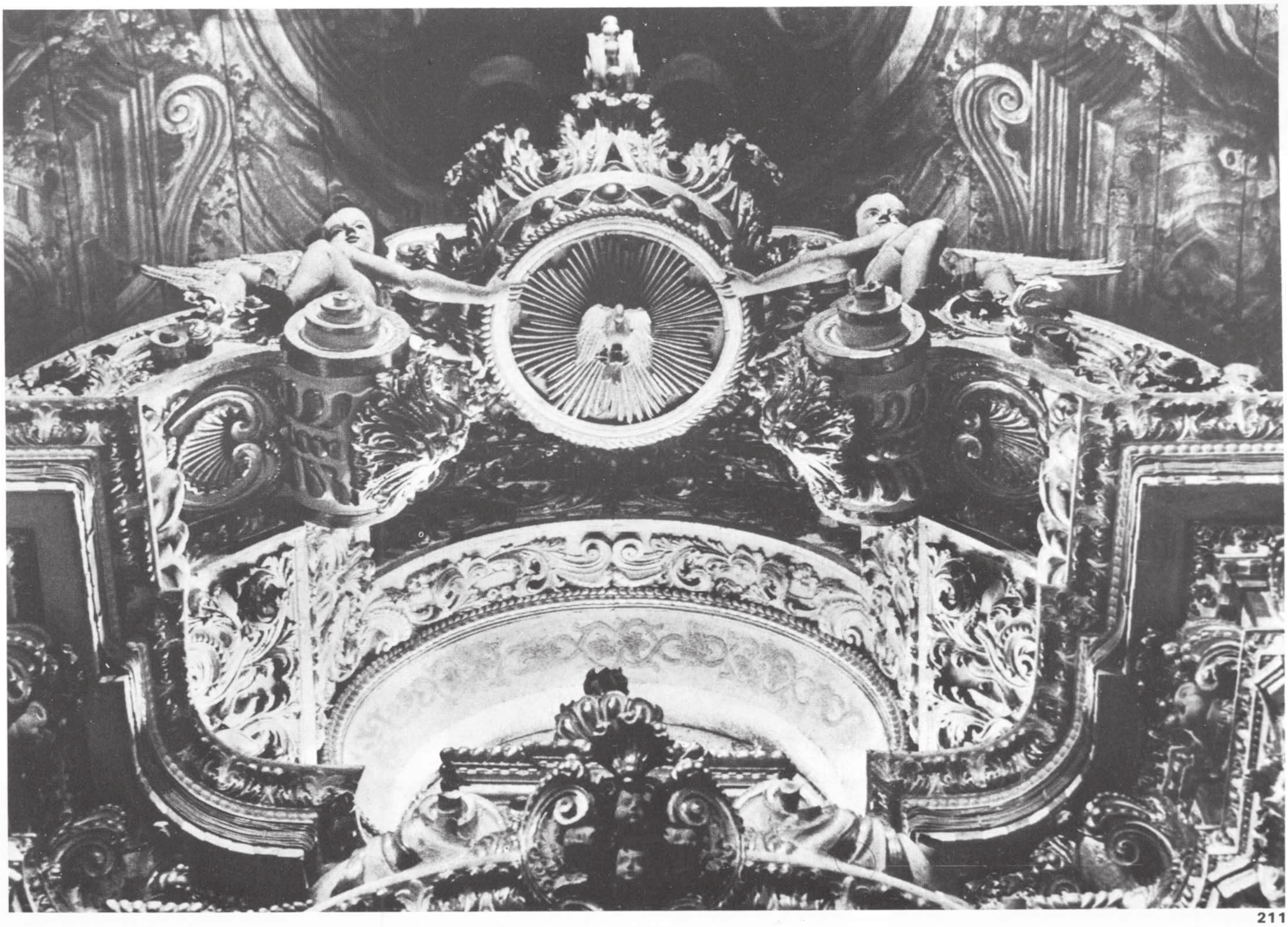
Em São Cristóvão, a chaminé, por seu volume, entre outras razões, faz por merecer a designação de monumental.

Todo este conjunto de edificações é de grande austeridade, coerente com o espírito da ordem, sem prejuízo do apuro no uso da pedra e do azulejo em algumas regiões do Nordeste.

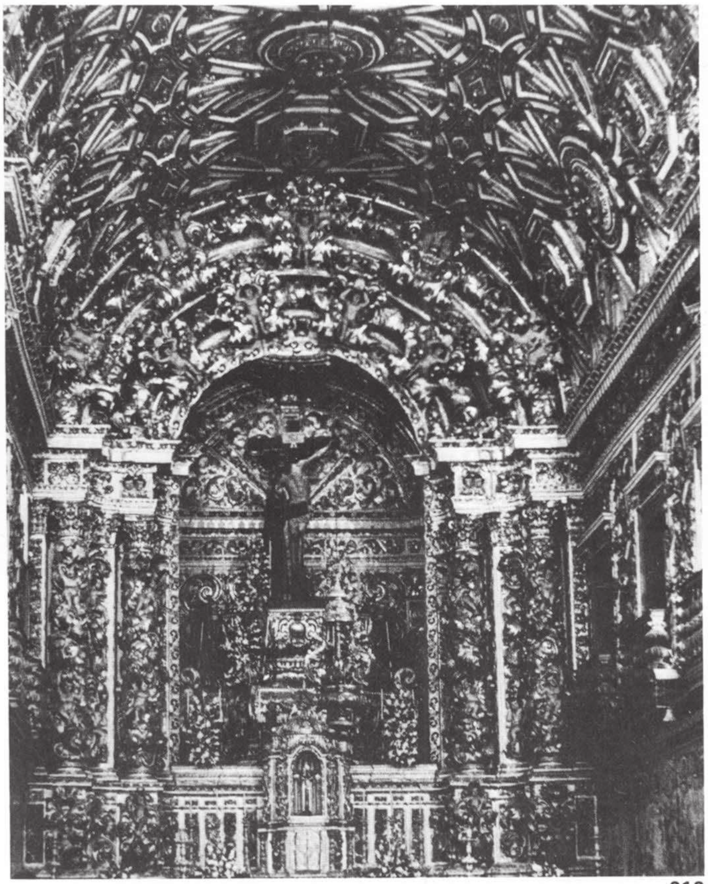
A surpresa fica para o interior da igreja. No local de culto, a talha dourada, a imaginária, as telas pintadas, azulejos, alfaias, os cadeirais, a pintura de forro, impressionam por sua extraordinária riqueza.

209

210



211



212

211 Igreja do convento de São Francisco, Salvador, Bahia. Altar de Nossa Senhora da Glória, coroamento.

212 Igreja do convento de São Francisco, Salvador, Bahia. São Francisco realiza o ideal das igrejas todas de ouro. A talha se apossa de todo espaço disponível com grande uniformidade de linguagem.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A arquitetura franciscana adquiriu particular significado no Nordeste. Nessa região a atividade artística mais importante e, talvez única do período colonial, como observa Ayrton Carvalho, "é a riqueza ornamental de que aparecem revestidos, em pedra, os templos religiosos". Os materiais mais usuais são o arenito e o calcário.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

O arenito, abundante em algumas regiões, como Penedo, é usado profusamente. Dois templos destacam-se nessa cidade: São Gonçalo Garcia que apresenta "no seu frontispício e em detalhes do interior, um lindo rendilhado de pedra, surpreendente pela delicadeza e pela harmonia". O outro templo é o convento franciscano: "Uma ornamentação menos delicada, mas igualmente expressiva, encontra-se ainda em Penedo, no Convento de Santa Maria dos Anjos, dos padres franciscanos. O mesmo arenito, trabalhado sem mãos a medir, ao sabor da imaginação artística e do fervor religioso", segundo o já citado Ayrton Carvalho.[69]

Este convento ostenta um frontão movimentado por vigorosas volutas sem paralelo na arte brasileira, fato que fica em evidência maior pelo contraste com a sobriedade da arcada do térreo. Nesse frontão são vistos anjos sustentando o brasão central e, sobre o arco central, outro anjo exibindo uma tarja com a data de 1739, que fogem às habituais convenções que regem essas figuras. Sob o peitoril de cada janela de frente do convento são vistos cachorros de pedra que apóiam uma laje, igualmente de pedra, destinada a receber vasos de flores. Todas essas peças são trabalhadas com generosidade, "sem mãos a medir".

213 Igreja de Nossa Senhora dos Anjos, Penedo, Alagoas. Pormenor de janela com cachorros.
214 Óculo central da igreja de São Gonçalo Garcia, Penedo, Alagoas.
215 Convento de Nossa Senhora dos Anjos, Penedo, Alagoas.

213

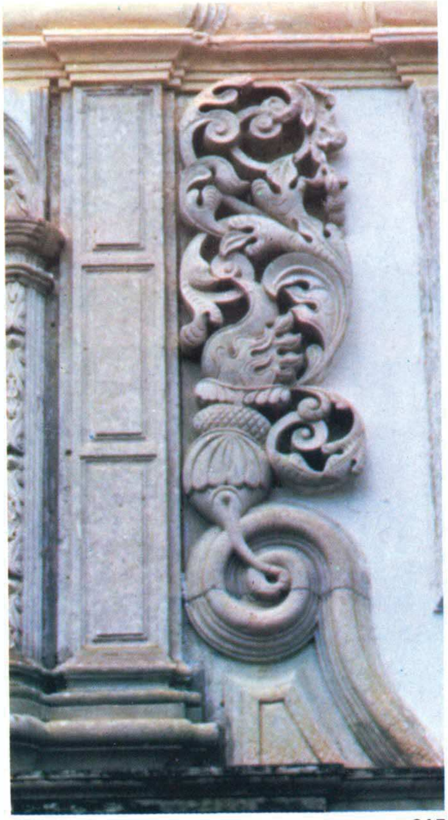
214

215

Cruzando-se o rio São Francisco vamos encontrar a pedra calcária usada de forma primorosa na matriz de Santo Amaro em Sergipe. Aqui, tanto a portada central como a portada lateral notabilizam-se por um rendilhado de um desenho de grande apuro. Não se perde aqui, pela profusão, o domínio da composição. O mesmo podemos dizer da vistosa e arejada igreja de Nossa Senhora da Conceição de Comendaroba, em Laranjeiras, Sergipe, cuja portada é, igualmente, imaginosa, rica e equilibrada.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

216


217

216 Pormenor de portada lateral da igreja matriz de Santo Amaro, Sergipe.
217 Pormenor da portada da matriz de Santo Amaro, Sergipe.
218 Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Comendaroba, Laranjeiras, Sergipe.
219 Pormenor de portada lateral da igreja matriz de Santo Amaro, Sergipe.

218

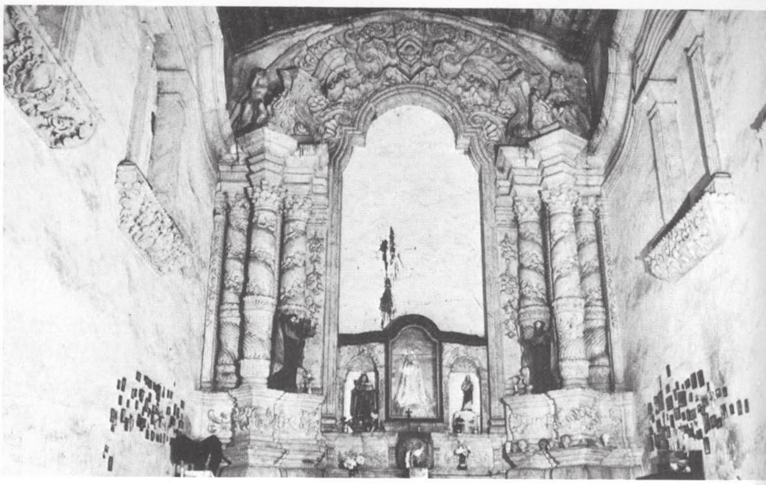
219

Todas as ordens souberam usar esse recurso valioso. Na Paraíba há quase uma competição capaz de produzir obras como a surpreendente igreja carmelita de Nossa Senhora da Guia de Cabedelo. Uma igreja inacabada, com galilé, cuja disposição geral revela influência erudita mas cujo vocabulário arquitetônico é tumultuado. Os componentes formais não correspondem à sua função, a começar pelas vergas que usam o tratamento de fuste de colunas torsas. Mas o conjunto apresenta um grande vigor e inegável originalidade, visível nos componentes inspirados na flora da região.

No interior da igreja, o calcário é usado nos ornatos de maneira mais disciplinada e o retábulo do altar-mor é peça que revela certo virtuosismo artesanal.

É nessa região que vamos encontrar a mais evoluída realização da arquitetura franciscana do Nordeste: o convento de Santo Antônio de João Pessoa.

220



222

223

220 Igreja de Nossa Senhora da Guia, Lucena, Paraíba.
221 Interior da igreja de Nossa Senhora da Guia, Lucena, Paraíba.
222 Pormenor de altar lateral da igreja de Nossa Senhora da Guia, Lucena, Paraíba.
223 Convento franciscano, João Pessoa, Paraíba.

O convento é precedido de um cruzeiro monumental cujo supedâneo de forma bulbosa e apiramidada harmoniza com o coroamento da torre. O adro apresenta notável efeito perspéctico que dá grande destaque ao templo.

O piso cai suavemente a partir dos três degraus próximos ao frontispício, que cortam de lado a lado o adro, enquanto as paredes laterais são ligeiramente divergentes e arrematadas por leões.

O adro é uma peça que parece se expandir a partir da galilé como se procurasse acolher o visitante. De outra parte, suas linhas nos levam aos arcos do pórtico, base da composição piramidal do frontispício.

Recuada do plano da fachada, a torre, por sua robustez, parece dar lastro ao conjunto e seu arremate acompanha as linhas gerais do frontispício.

O conjunto apresenta monumentalidade, um certo despojamento e um generoso tratamento do espaço que não se prende a pormenores. As paredes laterais do adro são revestidas de azulejos e contam com seis capelas, três de cada lado, com cenas dos Passos da Paixão. No coroamento dessas paredes vemos escultura em calcário com motivos que revelam influência exótica.

Mas é no frontispício que vamos encontrar uma rica e bem equilibrada ornamentação em pedra calcária, particularmente notável na concordância entre os três níveis da fachada onde é empregada uma linguagem rococó.

224

225

226

227

224 Escultura de arremate de muro do adro da igreja franciscana de João Pessoa, Paraíba.
225 Pormenor da igreja franciscana de João Pessoa, Paraíba.
226 Nicho com dossel, pormenor do arco da capela da Irmandade Terceira da igreja franciscana de João Pessoa, Paraíba.
227 Pormenor do frontispício da igreja do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.

O interior da igreja é típico das igrejas franciscanas, com sua ampla nave para a qual se abre a capela da Irmandade Terceira por um arco monumental recoberto com uma talha profusa. No púlpito a linguagem escultórica é a mesma.

A capela terceira nos transmite a impressão de inacabada. Com um altar-mor e dois altares laterais magníficos, o trabalho de talha recobre a parede frontal que ladeia essa capela-mor e parece se propagar pelas laterais prenunciando um resultado semelhante à Capela Dourada de Recife, mas que não chegou a ser atingido.

A pintura do forro da nave é uma pintura surpreendente pelos exageros nos efeitos de ilusão de ótica. No coro, por exemplo, são representados dois clérigos sentados em parapeito de balcão, em posição simétrica, sem aparente justificativa, numa interpretação litúrgica. Essa liberdade, é verdade, dá um resultado de grande efeito pictórico. O convento

148

229

230

228 Forro da igreja do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.
229 Pormenor da pintura do forro da igreja do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.
230 Portada da igreja do convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba.

de Santo Antônio de João Pessoa tem ainda uma particularidade, a de ter sido inteiramente construído com pedra de jazida existente nas proximidades, como registrou Frei Antônio de Santa Maria Jaboatão no seu *Novo orbe seráfico brasílico*: "Nesta da cerca do convento se tirou, e tira, ainda que já hoje com algum trabalho de desmontar a terra pelos seus altos, toda a pedra, assim de cantaria, como a mais, que he necessaria a qualquer obra ou edifício".[70] Jaboatão fazia sua narrativa em 1761. A jazida ficava nos limites da própria 'cerca' do convento e disporia em diversos estratos ou 'bancos' como informa a seguir: "Consta de vários bancos, como explicam os mestres da arte. Do primeiro que se cobria ao princípio, e pelas baixas de pouca terra, e em muitas partes descoberto, se tira a pedra tosca e dura de alvenaria." Essa pedra é a destinada aos muros e usualmente recebia revestimento, "do segundo, outra menos áspera mas forte, de que se faz perfeita e forte cal".[71] Cal, como se sabe, é elemento fundamental na composição da argamassa. "Do terceiro, cabeços para fortalecer as paredes."[72]

A cabeçaria eram as pedras toscas empregadas nas fundações de paredes de alvenaria, "e do quarto a que serve para se lavrarem portas, e outras semelhantes peças não tão dura e áspera, como as primeiras, mas muito mais alva, sólida e liza da qual se fazem lavragens." Esta era a pedra destinada a ser lavrada e ficar aparente. É a que vemos na rica portada da galilé.

Este texto de frei Jaboatão tem rigor de um memorial descritivo, pois chega até a explicar a natureza e função do saibro: "Toda serviu de grande conveniência e menos custo para as obras do convento que muito depois se levantou de novo, tirando-se de dentro de sua cerca todo o material de pedra e cal e também o saibro, que serve em lugar da areia, e é uma terra algum tanto vermelha que depois de tirada alguma, se segue esta até se dar como o primeiro banco da pedreira, e tudo isto se tira dentro do terreno da cerca, sem a moléstia de o pedir, e comprar fora."Essa descrição, notável pela agudeza da observação que o cronista da ordem revela, como assinalou Ayrton Carvalho, deve ser complementada por um fato constatado por este arquiteto, quando realizava trabalhos de restauração nesse convento: "as peças entalhadas em madeira e tratadas com a pintura e o dourado costumeiros estão cobrindo a pedra trabalhada dos arcos, cimalhas e ombreiras".[73]

Ou seja, o domínio da pedra era completo e levava até a certo desprezo, permitindo-se seu recobrimento por material mais 'rico'. O convento franciscano de João Pessoa é, por tudo isso, um documento de invulgar importância na arquitetura brasileira. É o coroamento vigoroso de um longo processo evolutivo que deixou no Nordeste conventos de proporções generosas, dotados de claustros notáveis pelo ritmo de suas arcadas e por sua adequação ao nosso clima, de adros acolhedores e frontispícios onde se permitiu aos artistas a realização de apurada obra de cantaria.

Somados esses valores aos interiores das igrejas, recobertos de ouro e possuídas por um clima de misticismo, teremos um quadro cheio de poesia na arte brasileira.

Uma gravura do livro de Barleus nos mostra a igreja de São Cosme e Damião em Igaraçu, tendo ao fundo o convento franciscano. O convento que hoje conhecemos teve sua reconstrução iniciada em 1661 e só foi concluído em 1693. A composição de seu frontispício é piramidal e sua galilé de três arcos apresenta uma particularidade: os arcos repousam em pares de colunas gêmeas adossadas a pilares. Por essa razão, os dois apoios centrais contam com quatro dessas colunas. No pavimento superior vemos três austeras janelas retangulares. O frontão, ao contrário do que ocorre em outros conventos, não têm nicho central; em seu lugar figura um emblema. A torre tem coroamento campaniforme. A porta de entrada é guarnecida com uma moldura executada em calcário.

A galilé conta com um forro apainelado de madeira de composição central estelar, cuja riqueza contrasta com a sobriedade da arquitetura e prenuncia o rico interior do templo. A nave tem paredes revestidas com painés recortados de azulejo representando episódios da vida de Santo Antônio.

O claustro de Igaraçu é relativamente despojado. No pavimento superior, no coroamento de cada coluna, aparece uma sapata para sustentar o vigamento do telhado, elemento estrutural arcaico, segundo Bazin, que acredita ser essa obra da fase iniciada por frei Eusébio da Expectação em 1661-65. É dos mais antigos claustros da região.

Esse convento possui rico acervo de pinturas e esculturas. O convento de Santo Antônio de Recife teve seu adro truncado por uma rua, o que prejudicou seriamente a ambientação de seu frontispício. A igreja do convento tem uma abóbada azulejada apoiada em pendentes, igualmente azulejados, formando um original conjunto.

A capela da Ordem Terceira de São Francisco no Recife é das mais ricas e harmoniosas do país, conhecida por Capela Dourada. Tem coro, e a particularidade de ter claustro próprio, sendo o único a possuir na parte superior arcada com arcos da mesma altura que os do pavimento térreo.

O claustro do convento é revestido de azulejo; possui bela arcada sobre a qual corre igualmente uma barra de azulejo.

Em Salvador, a capela Terceira é um edifício isolado, contruído ao lado da igreja conventual. Notabiliza-se por sua fachada, excepcionalmente rica, obra de Gabriel Ribeiro (? -1719) do início do século XVIII. É obra única em seu gênero.

O claustro do convento de Olinda tem sua arcada composta de arcos em asa-de-balaio. Para esse claustro dá a sala do capítulo, recoberta de talha.

Em Penedo o claustro de 1783 é obra já amaneirada, sem o vigor das congêneres.

231

232

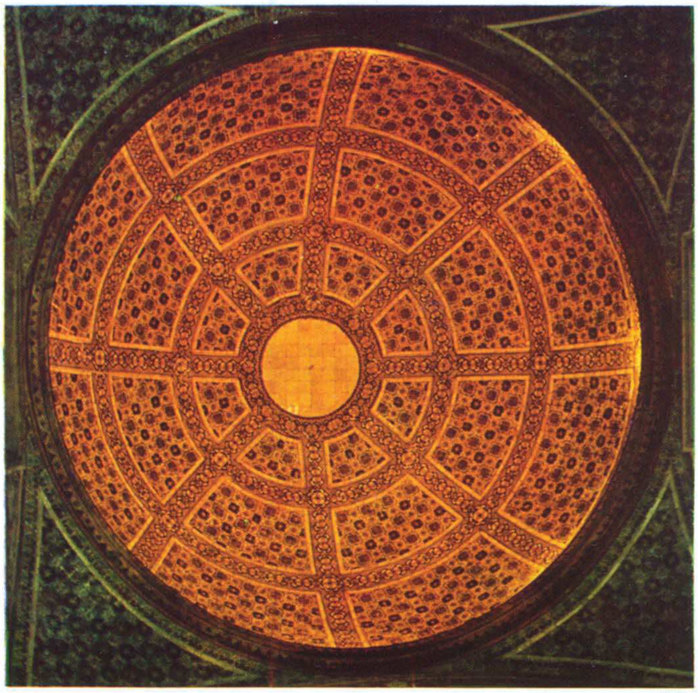
233

234

231 Matriz de São Cosme e Damião, Igaraçu, Pernambuco.
232 Convento de Santo Antônio, Igaraçu, Pernambuco.
233 Claustro do convento franciscano de Igaraçu, Pernambuco.
234 Pormenor da fachada da igreja do convento de Santo Antônio, Igaraçu, Pernambuco.
235 Interior da igreja do convento de Santo Antônio, Igaraçu, Pernambuco.

235

236



237

236 Convento de Santo Antônio, Recife, Pernambuco.
237 Abóbada azulejada do convento de Santo Antônio, Recife, Pernambuco.
238 Claustro do convento franciscano, Olinda, Pernambuco.
239 Claustro do convento de Nossa Senhora dos Anjos, Penedo, Alagoas.

238

239

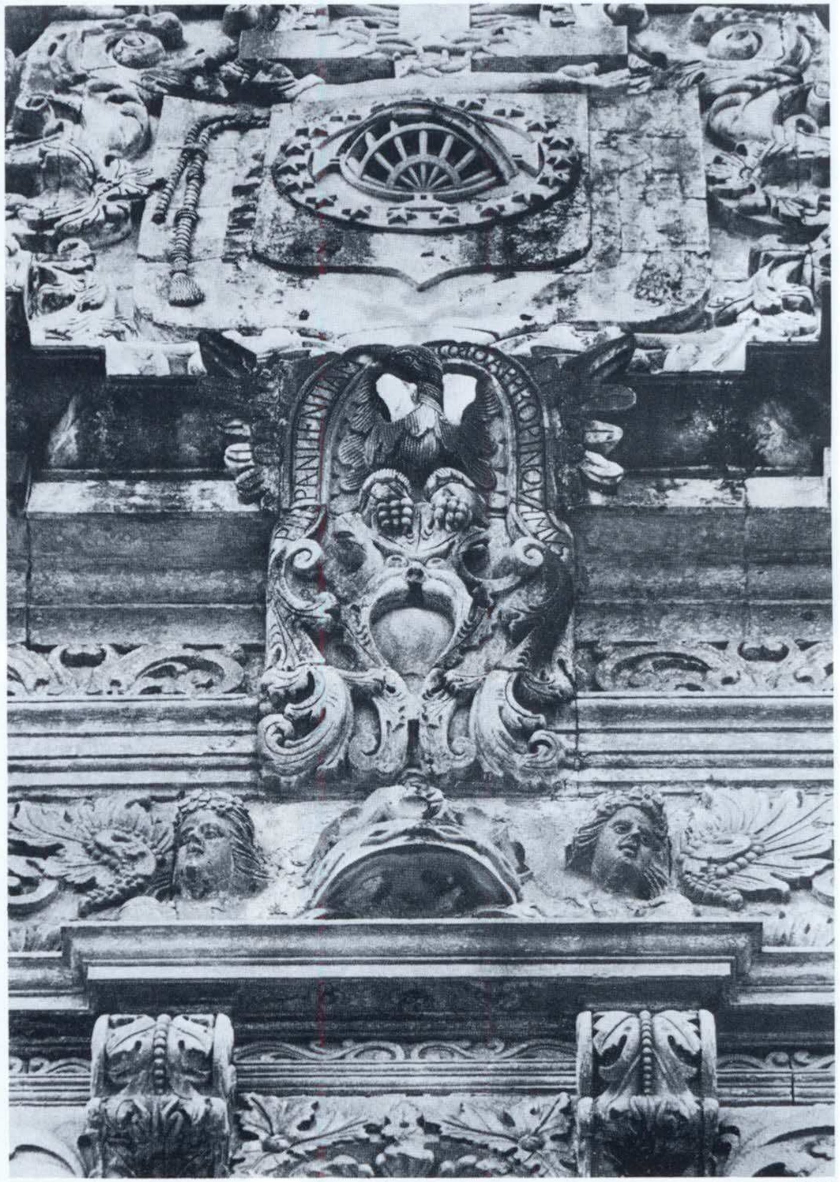
240

240 Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Recife, Pernambuco.
241 Claustro da Ordem Terceira de São Francisco, Recife, Pernambuco.
242 Claustro do convento franciscano, Recife, Pernambuco.

241

242

243



244

243 Pormenor do frontispício da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia.

244 Pormenor do frontão da igreja da Ordem Terceira de São Francisco, Salvador, Bahia.

245 Frontispício da igreja da Ordem Terceira de São Francisco em Salvador, obra atribuída a Gabriel Ribeiro, 1701, Bahia.

155

DO SÉCULO XVI AO INÍCIO DO SÉCULO XIX: MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

3.9 Arquitetura beneditina

A Ordem de São Bento é das poucas instituições que podem contar sua história por milênios. Recentemente a Ordem comemorou o sesquimilenário de sua fundação.

No Brasil possui alguns dos mais belos conjuntos arquitetônicos do país. Um denominador comum dessas obras é a erudição. Os monges sempre revelaram muito critério na escolha de seus arquitetos, tradição que trouxeram de Portugal. A vida monacal parece, igualmente, ter propiciado clima para formação de excelentes profissionais nos quadros da própria ordem. A ação desses monges estendia-se, por vezes, à obra de outras comunidades religiosas ou mesmo a obras oficiais, como foi o caso de frei Macário de São João (?-1676) na Bahia.

Este arquiteto espanhol foi trazido à Bahia por iniciativa de outro monge-arquiteto, frei Gregório de Magalhães (1603-67), responsável por diversas obras no período em que esteve no Brasil (1647-51) na qualidade de abade-provincial.

O respeito aos cânones renascentistas que vemos nos mosteiros tem raízes muito claras. Frei Gregório de Magalhães era "confrade de hábito na vida claustral e colega de professor na Universidade de Coimbra do famoso beneditino frei João Turriano (1610-79), que de 1640 a 1653, veio a exercer a alta função de arquiteto-mor de Portugal".[74] Frei João Turriano, herdeiro de antiga tradição renascentista, foi responsável por obras beneditinas notáveis em Portugal, como a igreja de Santo Tirso, de Tibães e o extenso mosteiro beneditino da Saúde, provido de grandiosa cúpula.

Este arquiteto sucedia no cargo a antecessores ilustres, como explica Dom Clemente Maria da Silva-Nigra, acrescentando o período em que exerceram esse cargo: "O espírito da Renascença que Felipe Terzi, 1577-1590, e seu sucessor Leonardo Turriano, 1598-1631, trouxeram da Itália para Portugal foi continuado e dinamizado pelos filhos — ambos também arquitetos-mores — Diogo Turriano, 1631-1640, e frei João Turriano, 1640-1654, e por fim amplamente fixado no Brasil pelo discípulo e confrade frei Macário de São João, 1648-1676".[75]

Não há, pois, surpresa quando vemos Bazin referir-se à portada da igreja beneditina de Salvador sob a galilé, com inegável admiração: "La plus remarquable partie de l'église est le beau décor classique, appliqué sur le mur de fond du porche; c'est le plus savant morceau d'architecture du Brésil au XVIIe siècle". E, mais adiante, "ce magnifique arc de triomphe vitruvienne, aussi bien au Portugal qu'au Brésil; par sa correction classique, il rapelle l'art de la Renaissance".[*76]

O autor dessa obra, o irmão frei Macário de São João, foi escolhido por frei Gregório de Magalhães, como vimos. Este último, por sua vez, foi autor do projeto do mosteiro da Graça de Salvador, do mosteiro de Santos no Estado de São Paulo e do mosteiro da cidade de São Paulo.

Chegou ao Brasil no difícil período que se seguiu à invasão holandesa. Depois de passar pelo Rio de Janeiro foi a Santos, entrando na barra de Bertioga em uma canoa. Ali pôde constatar o sacrifício que se

* "O aspecto mais notável da igreja é a bela ornamentação clássica, aplicada sobre a parede de fundo do pórtico; é o trabalho arquitetônico mais engenhoso do Brasil datado do século XVII." ... "Este magnífico arco do triunfo vitruviano tanto no Brasil como em Portugal; devido a sua perfeição clássica, nos faz lembrar da arte renascentista".

exigia do viajante que se dirigia a São Paulo, obrigado a enfrentar ásperas trilhas e não tendo onde se hospedar na vila de Santos. Examinando a região divisou uma capela, fora da vila, mas bem situada, a meio caminho do porto de Cubatão. Era a capela de Nossa Senhora do Desterro situada num morro, cercada de água abundante e de um belo pomar. O proprietário Bartolomeu Fernandes Mourão e sua mulher Isabel Barbosa, procurados por frei Gregório de Magalhães, concordaram em fazer doação "da dita ermida, capela e casas". No registro de doação, datado de 1º de janeiro de 1650, vemos que esta incluía "cem braças em quadra; do caminho da ermida para o poente e para cima tudo quanto está em pasto no outeiro", bem como "doze vacas grandes com seu touro nos ditos postos com seu pastor." Incluía a doação, ainda, "um negro que possue, pedreiro, por nome Domingos lhe dariam para fazer as obras necessárias do convento e da Igreja".

A presença desse negro pedreiro terá sido providencial para os trabalhos que então se programaram. Tendo deixado dois monges em Santos, frei Gregório de Magalhães subiu a São Paulo. Quando regressou no ano seguinte pôde se hospedar em cômodo levantado enquanto esteve em São Paulo.

Um documento de 1656 dá uma descrição do mosteiro que revela o quanto se havia progredido, ressalvando, porém, que o claustro não era quadrado pela "razão de ser o sítio precipitado", servindo de fechamento do quarto lado "um grande penedo em toda sua correspondência".[77]

Este mosteiro, escreve Dom Clemente, "traçado e construído conforme as diretrizes de frei Gregório de Magalhães, serve aos monges beneditinos de Santos até os dias de hoje; mas em 1725, houve o primeiro acréscimo".[78] Posteriormente, em 1932, o penedo que fechava um dos lados do claustro foi demolido para ali ser construído um novo lance que acabou por dar ao claustro a atual forma quadrada. Note-se que os acréscimos se fizeram na parte interna do mosteiro de forma que o excelente desenho elaborado por William John Burchell (1781-1863) em 1825 deve reproduzir o frontispício tal como concebido por frei Gregório de Magalhães.

Baseado no relato de 1656, Dom Clemente fez uma reconstituição do mosteiro naquela época. Nessa perspectiva a torre comparece com sua aparência atual. A divulgação recente do desenho de Burchell mostra a torre com coroamento piramidal de madeira e telha, como era usual nas capelas paulistas, incluindo-se nestas a igreja do mosteiro de São Paulo, traçada pelo mesmo frei Gregório de Magalhães. Este monge conseguiu de Fernão Dias Pais a doação de terras e recursos para edificação do mosteiro em São Paulo. Quanto à planta, foram "dadas sabiamente pelo Rmº Provincial as disposições; com que se reduziu a forma do mosteiro".[79]

Esta igreja, feita em taipa de pilão ("mandou pilar pela sua gente de serviço o dormitório deste mosteiro") foi demolida em 1762; a torre, todavia, foi conservada. Um relato dessa época descreve-a como sendo de madeira coberta de telha "por dizerem os arquitetos dever-se assim se obrar" com "sua grimpa de ferro dourado e quatro pirâmides de pau oleadas para poderem resistir ao tempo". Esta descrição corresponde, exatamente, ao que vemos no desenho de Burchell do mosteiro de Santos.

BIBLIOTECA PUBLICA DO

246 Fachada do mosteiro de São Bento em Santos, São Paulo.
247 O mosteiro de São Bento em Santos, São Paulo, desenho de William Burchell, c. 1825.

247

Este mosteiro conta com uma galilé com três arcos, sendo uma na base da torre.

Durante sua permanência em Salvador, frei Gregório de Magalhães fizera o projeto de um colégio para a Abadia da Graça (1645) cujo claustro, reformado, se mantém até nossos dias. Quanto à igreja, um estudo revela que na 'ala esquerda' há uma arcada emparedada, e mais: "A sobrevivência de um outro testemunho seiscentista, a pequena torre de terminação em meia laranja, reminiscência da técnica moçárabe, no lado oposto da igreja, prova que a nave, ainda que tenha sido alongada e elevada, é a mesma de 1645".[80]

Essa informação retifica outra anterior de que a igreja teria sido inteiramente demolida. Quanto ao mosteiro "conservou-se até nossos dias sem maiores alterações; sua construção nada oferece de extraordinário, mas é justamente a simplicidade de seu conjunto verdadeiramente colonial que constitui uma das mais legítimas e das mais preciosas relíquias da Bahia seiscentista".[81] O mesmo poderíamos dizer do pequeno mosteiro santista.

Em 1648 chegou a Salvador frei Macário de São João, convocado pelo operoso frei Gregório para projetar e construir a igreja e o mosteiro de Salvador. A essa altura era leigo, posteriormente foi admitido como irmão, entre outras razões "por ter suficiente notícia de arquitetura", mais tarde recebeu o "hábito e coroa monacal". Realizou um projeto para o

248 Pórtico do mosteiro de São Bento, Salvador, Bahia.

248

mosteiro com uma igreja dotada de grande cúpula. O projeto se arrastou por longo tempo de forma que sua participação na execução foi restrita, mas extremamente significativa, como vemos pelo pórtico 'vitruviano', para usar a expressão de Bazin. O projeto da imensa cúpula foi alterado e executado tardiamente, ficando as obras concluídas em 1871.

Além do referido pórtico, há um outro pormenor que revela seu grande domínio da arte de construir: é o arco que sustenta o coro da igreja. Trata-se de um arco abatido de 12m de vão, com a parte central quase plana. Ocorreu, então, um curioso episódio. No momento da retirada das cambotas a pedra de fecho do arco (a central) rachou e desceu um pouco, mas resistiu e suportou os esforços por 233 anos. Hoje não existe mais, não porque tenha tombado; é que em 1913 a prefeitura de Salvador intimou os monges à sua demolição por julgá-lo perigoso . . .

Nas suas "Declarações de obras" que escreveu a propósito do mosteiro do Rio de Janeiro, o erudito monge-arquiteto frei Bernardo de São Bento (1624-93) refere-se a esse arco quando descreve os cuidados a serem observados na delicada operação que é edificar um arco. Esse precioso documento lembra que é preciso que as paredes dos encontros (apoios extremos) devem estar 'carregadas e secas' antes que o simplex (cambota) do arco seja retirado. Do contrário "o mesmo arco de pedra pode ofendê-las e tirá-las de seus prumos." Já "aos arcos de pedraria se pode em fresco tirar-lhe o simplex", ou seja, estando 'secos' os encontros, pode-se armar uma cambota, colocar as pedras do arco em seu lugar e logo em seguida retirar a cambota.

Até aí, uma descrição digna de um tratadista de arquitetura. Mas a seguir registra uma crítica: "de baixo do coro do noso mostro. da Bahia se fes hum arco q por ser mto. abatido, lhe foraó metendo os oficiais ao asentar dous seixos em . . . m cada hú de seus leitos de todas as peças do arco com q naó fortalezeraó couza algua, q pode seruir de explo".[82]

Frei Macário realizou outro arco abatido no coro da igreja da fazenda de São Braz, na Bahia (outra obra a ele atribuída). É, inegavelmente, um edifício que revela o mesmo domínio na arte de construir. A presença de tão competente arquiteto em Salvador numa época em que se realizavam obras significativas leva a crer que nelas tenha havido sua participação. D. Clemente arrola as seguintes obras, além das já citadas: a Santa Casa de Misericórdia, o Convento de Santa Teresa (hoje Museu de Arte Sacra). Esse autor vê, ainda, sua intervenção na colunata do paço municipal de Salvador, de 1660.

Das obras atribuídas a frei Macário destaca-se o monumental conjunto de Santa Teresa, das Carmelitas Descalças.

Ao contrário de São Bento, sua construção foi realizada em tempo relativamente curto: em 1668 era concedida licença para se edificar a obra em terreno acidentado no bairro da Preguiça; em 1686 o convento era inaugurado e em 1697 a igreja estava concluída. Essa continuidade terá sido um dos fatores da unidade estilística que caracteriza o conjunto.

As afinidades com São Bento são inúmeras, a começar pela planta da igreja. A influência de planta de Gesù, de Roma, é muito clara, incluindo transepto, nave com abóbada, cúpula e capelas laterais intercomunicantes. O frontispício aproxima-se do primeiro desenho de Vignola para Gesù em 1569.

No coro, vemos o arco abatido semelhante ao que frei Macário realizou em São Bento e São Braz, se bem que não tenha sua parte central tão rebaixada como em São Braz.

Não há torres, em seu lugar vemos uma sineira, uma *espadaña,* erigida sobre o muro lateral, evidente influência espanhola, país de origem de Santa Teresa e do suposto autor do projeto. Na fachada comparece uma galilé de três arcos, típica das construções beneditinas. Cada pormenor desta obra revela o cuidado e a erudição de seu autor.

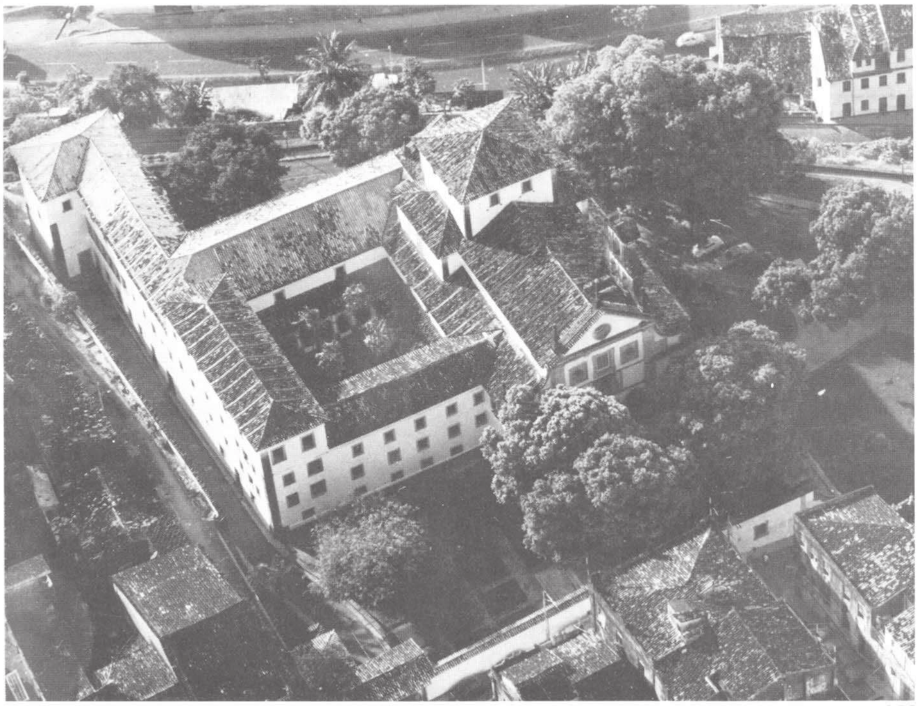
O claustro é uma obra-prima de bom gosto e senso de proporções. Contemplando seus arcos de pedra, abóbadas de alvenaria, a cuidadosa modenatura renascentista de toda cantaria, lembramo-nos da frase de Alberti: "Nada aí pode ser acrescentado ou retirado, a não ser para pior."[83]

A participação de frei Macário na edificação da igreja da Misericórdia fica clara em uma ata da Mesa da Santa Casa que recomenda que se consulte o "padre Macário de São João, religioso de São Bento", a propósito da "trassa" do frontispício. Seria difícil imaginar-se que essa consulta fosse feita a outra pessoa que não ao autor do projeto.

Esse frontispício foi alterado em 1718 quando foi necessário ampliar-se a nave. A igreja contaria, segundo interpretação de D. Clemente da Silva-Nigra, com uma galilé de três arcos. Para a referida ampliação foi necessário fechar esta galilé trazendo-se para o frontispício a porta principal. Todavia, os elementos da parte superior do frontispício teriam sido conservados, como o belo nicho central, cuja composição é muito semelhante ao primoroso lavabo da sacristia da igreja da fazenda de São Braz, até no pormenor do ornato em trança da moldura.

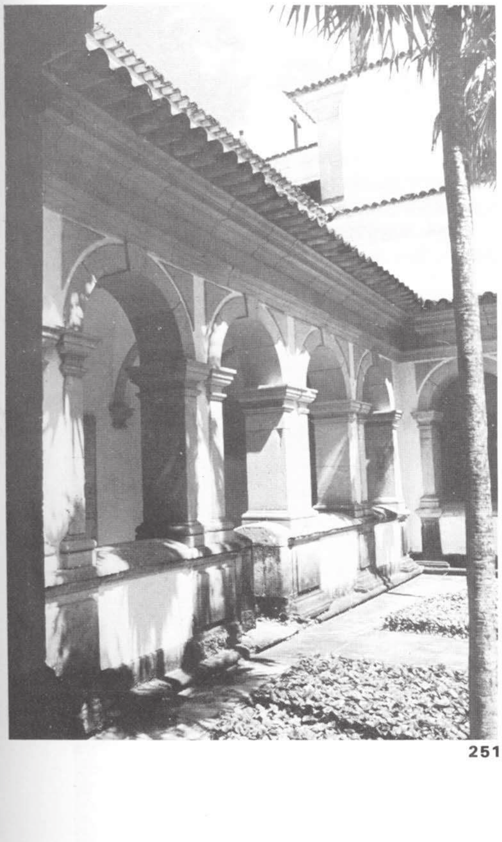
249

249 Pormenor do frontispício da Santa Casa de Misericórdia, Salvador, Bahia.

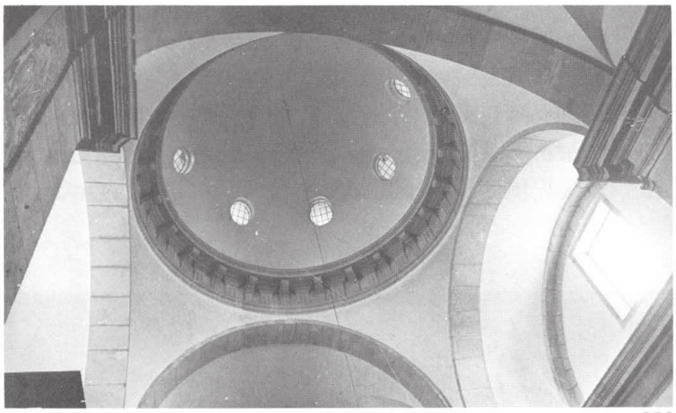


250

250 Vista aérea do convento de Santa Teresa, hoje Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia.
251 Claustro do convento de Santa Teresa, hoje Museu de Arte Sacra, Salvador, Bahia.
252 Pormenor do transepto e cúpula do convento de Santa Teresa, Salvador, Bahia.



251



252

O pórtico original tinha colunas inteiriças tal qual vemos no pórtico do paço do Senado da Câmara, o que leva à suposição que este edifício, igualmente, terá tido a participação do operoso frei Macário.

Outro conjunto beneditino notável é o pequeno mosteiro e igreja de Nossa Senhora do Monte Serrat, cuja planta se atribui ao engenheiro-mor Baccio de Filicaia. A planta não difere, na essência, de algumas capelas baianas da época. O arco cruzeiro apresenta uma composição renascentista e a capela-mor uma cúpula apoiada em perxinas revestidas de azulejo, revestimento este que originalmente se estendia a toda a nave.

Para esta capela foi levado o belo retábulo que originalmente pertencera à igreja de São Bento e que teve que ser adaptado para caber em seu novo local. Aí vemos, ainda, a imagem de São Pedro Arrependido, em terracota, do escultor frei Agostinho da Piedade (1580-1661). Uma comovente peça de grande energia.

O conjunto sofreu reformas e acréscimos em diversas épocas. Ficou inalterada sua belíssima implantação, próximo ao forte de mesmo nome, sobre uma rocha que avança para o mar, o que lhe dá uma particular situação na paisagem. Este é um valor que nem sempre é respeitado na preservação dos nossos monumentos: a sua ambientação.

Monte Serrat, livre da proximidade excessiva de edifícios de grande altura ou de vias expressas, guarda esse valor – sua ambientação na paisagem.

O mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro é um documento precioso da arquitetura colonial por muitas razões. Para seu projeto inicial contou, em 1617, com os serviços do engenheiro-mor Francisco Frias de Mesquita, oficial a quem devemos muitas obras notáveis.

A partir de 1684 assumiu a direção das obras Frei Bernardo de São Bento. Esse monge havia ingressado na Ordem em 1668 e sua formação profissional deve-se a esforço próprio, "ajudado da curiosidade e conhecimento de alguma geometria e princípios de arquitetura militar, em que sendo secular, gastei alguns tempos de estudo." A partir de seu ingresso na Ordem, pôde ampliar seus conhecimentos "aplicando-me a estas obras, e correndo mtos. anos com elas, não perdendo ocasião de consultar toda a pessoa ciente e inteligente nesta matéria, gastando muitas horas de estudo, na direção dela, e no que podia colher de alguns livros que tratam ex-professo desta arte".[84]

Este incansável monge elaborou projeto para ampliação da igreja que Frias de Mesquita projetara para o mosteiro. Talvez seja mais correto dizer que a partir da igreja do engenheiro-mor, fez uma igreja inteiramente nova. Bazin estranha que as alas laterais da igreja sejam denominadas de 'capelas', dadas suas dimensões.

A galilé foi, em 1669, inteiramente refeita: "fizeram-se as portadas de cantaria no pórtico da igreja". De sua atuação e das imensas dificuldades em realizar suas obras, frei Bernardo fez um memorial, "Declara-

253 Capela-mor com retábulo da Igreja de Monte Serrat, Salvador, Bahia.
254 Nave da igreja do mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

253

254

IOTECA PUBLICA DO PARANÁ

çoins de obra", que é um valioso documento, dos mais completos que nos chegou da era colonial. Nesse memorial, frei Bernardo deixa transparecer sua fidelidade a dois tratadistas: Sebastiano Serlio (1475-1554), autor a que se refere em diferentes momentos, "como se pode ver da architectura de Sebastiano e outros mtos". Esses 'outros muitos' parece revelar que o monge tinha amplo conhecimento da bibliografia da área. Outro autor citado nominalmente é Luiz Serrão Pimentel, autor do *Methodo Lusitano de desenhar fortificaçoens e Praças Regulares, e irregulares, fortes de campanha, e outras obras pertencentes à Architectura militar – dividido em duas Partes operativa e qualificativa,* Lisboa, 1680.[85]

Olhando-se os belíssimos arcos de cantaria e abóbadas de alvenaria de São Bento, temos no memorial de frei Bernardo uma cuidadosa descrição do processo de sua edificação.

Após a morte de frei Bernardo, as obras tiveram prosseguimento sem perda da unidade de estilo. Isso, certamente, devido às diretrizes muito claras que vemos nas "Declarações de obras". Bazin mostra-se impressionado com o rigor construtivo que vemos na antiga adega com suas abóbadas de aresta e colunas toscanas centrais.

A erudição do construtor aparece em numerosos elementos, como o requadramento das portas onde a influência de Serlio é evidente. Parte do claustro foi refeita em meados do século XVIII sob a orientação do maior arquiteto do Rio de Janeiro de sua época, o brigadeiro José Fernandes de Pinto Alpoim (1700-65), que vem a ser o terceiro e grande nome associado ao mosteiro de São Bento.

255 Capela-mor da igreja do mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.
256 Claustro do mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro. Risco do brigadeiro José Fernandes de Pinto Alpoim.

255

256

3.10 A talha: antecedentes populares

"A tradição verdadeiramente portuguesa se renova na ornamentação interior das igrejas e o contraste é a partir de então chocante entre a simplicidade que as fachadas conservam, mesmo com frontões esculpidos, e a riqueza do interior".[86] Assim se refere Victor Tapié à ornamentação de madeira esculpida e dourada que toma o interior dos templos, a talha dourada. Essa tradicão nacional os portugueses souberam trazer viva ao Brasil para aqui vir encontrar campo fértil ao seu desenvolvimento. As origens dessa manifestação artística que tantas repercussões alcançou na alma popular podem ser encontradas em diversas fontes eruditas ou não.

Para começar, devemos lembrar algumas afinidades da arte portuguesa com a espanhola. Não apenas pelo fato dos dois países terem tido um mesmo governo, de 1580 a 1640. A repercussão deste fato será facilmente notada na arquitetura oficial. Mas há razões muito mais profundas e duradouras. Os ibéricos, em geral, sempre se distinguiram por uma religiosidade emotiva e sensorial. A estatuária popular é uma evidência disso, como acontece com as peças de madeira policrômica representando santos em êxtases, arrebatamentos, ou tomados de profunda dor. Sevilha, cidade próspera e colocada pelo comércio em contacto com várias culturas, tornou-se um centro de artes. Aí vamos encontrar representações de cenas da Paixão de Cristo que não se contentam em apresentar o fato como descrito nos evangelhos. As figuras assumem dimensões reais, a crueldade e o escárnio são patentes na expressão dos soldados. As lesões físicas do Cristo são implacavelmente expostas à comoção popular. Não há medida para uso da cor e o conjunto adquire dimensões de um imenso drama sagrado.

Essas peças serão levadas às ruas em procissões igualmente coloridas, com sacerdotes ricamente paramentados, enquanto a população vestirá opas de cores intensas, cada cor identificando uma determinada irmandade. Nessas procissões serão reproduzidas ao vivo cenas da Via Crucis. Essa escultura pouco foi influenciada pelo Renascimento, mas encontrou pleno florescimento no Barroco. É a um tempo idealista e realista. "Idealista porque animada de uma vontade de edificar e de uma emoção religiosa profunda, realista porque a técnica dos meios procura dar pela forma, proporções, cor, uma expressão impiedosamente fiel do sofrimento físico, da dor, do horror e da morte. Esta escultura policrômica, abundante na Espanha dos séculos modernos, é a mais importante contribuição ao Barroco". Assim a define o já citado Tapié, que assinala ainda: "É verdadeiramente um mundo de espiritualidade e de arte do qual nenhum outro país da Europa deu exemplo".[87]

Outro componente da alma ibérica foi a presença mourisca. A avaliação da importância histórica dessa cultura sempre foi prejudicada por preconceitos nacionalistas. O gosto pelos ornatos com desenhos, cuja geratriz é de tal complexidade que escapa ao observador, vai aparecer na arte dos povos ibéricos e vai exigir para sua execução artesanato requintado que os mouros sempre souberam cultivar. A 'expulsão' dos mouros no período filipino desfalcou, mas não extinguiu os quadros de

artesãos dessa origem. A mestiçagem sempre foi intensa na península e alguns traços são perceptíveis até hoje, como nas cantigas populares com frases musicais cheias de lamentos.

A arquitetura mourisca na península Ibérica deixou exemplares onde pode ser vista a técnica aprimorada na execução da taipa de pilão, nos revestimentos requintados de cerâmica vitrificada formando mosaicos de uma infinidade de fragmentos coloridos. Mas, sobretudo, alguns traços do gosto árabe: a excessiva solicitação aos sentidos e o horror pelo vazio.

Um arco, por exemplo, será erigido com sua forma característica para, em seguida, seu vão ser preenchido com elementos cerâmicos, cujo complexo desenho passou à história com a designação de arabesco. No mosteiro da Batalha o mesmo tratamento será dado à arcaria do claustro real. Não haverá pois estranheza ao se encontrar no regimento dos serralheiros da Bahia no século XVII, as expressões 'feichadura mourisca', 'aldraba', 'chave mourisca', 'aldravão', sem falar dos muxarabiês por todo o país.

Além da imaginária popular e do artesanato mourisco, a península Ibérica contava no artesanato naval dos pescadores com outra fonte de mão-de-obra extremamente hábil cuja origem se perde no tempo, chegando alguns autores a ver no barco das dunas influências de embarcações fenícias.

Foi numa embarcação de pesca que vieram os mensageiros ao Brasil trazer à família real a boa nova da libertação de Portugal dos invasores franceses. Portanto, ao se estudar a talha portuguesa e a que floresceu posteriormente no Brasil, devemos ter em mente não somente os modelos eruditos vindos da Itália, mas a notável contribuição nacional como assinala o historiador português José Hermano Saraiva: "A azulejaria e a talha são as grandes criações da arte portuguesa no século XVII. Aí não tivemos mestres estrangeiros; os ceramistas e entalhadores eram artistas do povo (de pouquíssimos se conservam os nomes) e a evolução desses gêneros reflete a cultura e gosto populares com a sua devoção festiva e as reminiscências da arte oriental".[88]

Aqui já cabe uma distinção entre castelhanos e portugueses: a arte destes últimos não tem a pesada carga emocional dos primeiros, embora voltada a uma espiritualidade sensorial, reflete mais uma 'devoção festiva'.

Os ceramistas com sua tradição local enriquecida pela contribuição da cultura árabe revelaram-se exímios artistas numa manifestação que ficou indissociável da arte portuguesa: a azulejaria. "Foi no gênio popular que se encontrou a resposta para as novas condições da vida nacional; o azulejo substituiu nas paredes das igrejas e dos palácios as caras tapeçarias que dantes vinham de Flandres e da Holanda (os panos de rás) e cuja importação se tornara impossível por causa das guerras que os espanhóis ali travaram durante quase todo o século. Os especialistas falam em azulejos do 'tipo tapete' e em 'tapeçarias cerâmicas', designações significativas".[89]

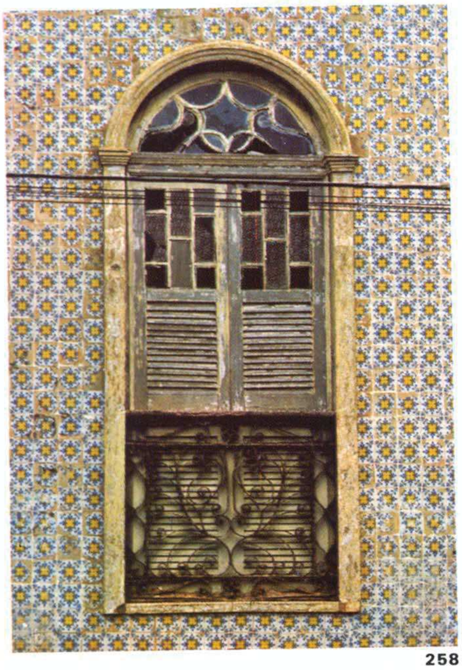
Os claustros conventuais no Brasil, revestidos de azulejo, evocam os pátios das alcáçovas com seu arejamento aprazível. No Brasil, o azulejo ganhará o exterior dos edifícios e, bem sucedido aqui, esse procedimento será levado à metrópole. Um brasileirismo, portanto. Mas não termina essa evolução. Em Minas Gerais, nas cidades distantes do litoral e

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

A arte da azulejaria, que nasceu nos interiores dos edifícios, ganhou os exteriores em belíssimas composiçoes que vieram a enriquecer os alçados. Em São Luís seu uso passou a ser indiscriminado, dando aparência característica à cidade. No caso de Lisboa, o uso de azulejo nos exteriores é um brasileirismo, ou seja, um procedimento levado do Brasil.

257 Barra de azulejo da nave da igreja de Nossa Senhora da Corrente, Penedo, Alagoas.
258 Azulejo em residência, São Luís, Maranhão.
259 Capela-mor da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Minas Gerais. Cena bíblica retratada à maneira de azulejo, em tabuado corrido, por Manuel da Costa Ataíde.

257


258

dele separadas por péssimas estradas, o uso do azulejo se tornará quase impossível. Surgirá, então, como já vimos, uma solução local: tábuas com bordas recortadas serão afixadas às paredes da capela-mor de igrejas e pintadas de forma a lembrar azulejos. Olhando esses painéis constatamos o quanto se caminhou ao sabor da invenção desde os panos de rás flamengos, dos mosaicos árabes, dos azulejos, das tapeçarias cerâmicas até a solução mineira.

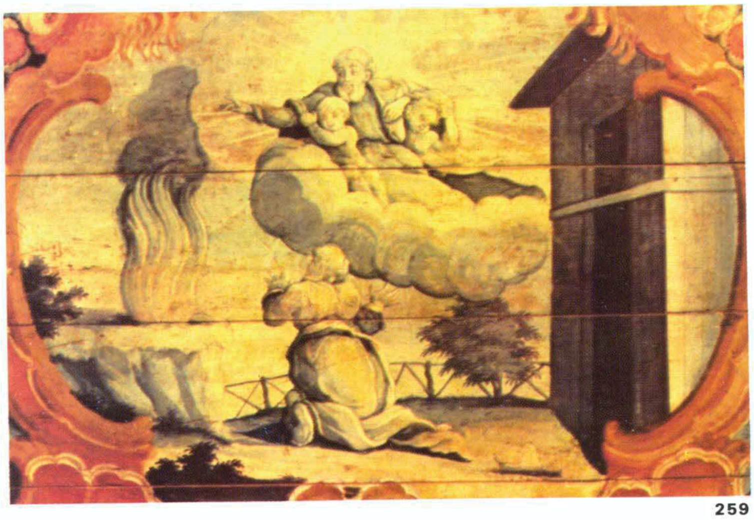
Com a talha acontecerá fato semelhante. A imaginária de pedra vai no seiscentismo cedendo lugar à escultura em madeira policromada. Os objetos de culto anteriormente feitos em ouro ou prata dourada passam a ser elaborados em madeira dourada, conservando, por vezes, o tratamento próprio do metal.

Serão 'platerescos' na Espanha. Em Portugal, essa prática se difunde largamente devido à arte de 'ourives marceneiros' para usar expressão do já citado Saraiva, que dá do resultado atingido a descrição que nos transporta ao interior das igrejas franciscanas do Nordeste: "O interior dos templos torna-se então magnífico e o ouro da talha combinado com o azul do azulejo consegue admiráveis efeitos decorativos. Por ser tão popular e tão portugueses o êxito dessa decoração é imenso e duradouro. Prolonga-se por todo o século seguinte e, levado pelos emigrantes, enraiza no Brasil. A Bahia é, hoje, a capital da talha portuguesa".[90]

Ao se estudar a talha, desde suas origens portuguesas, não podemos perder de vista os componentes emanados de uma tradição popular espontânea e autêntica.

O fato de alguns retábulos, particularmente os jesuítas da primeira fase, revelarem a disciplina de desenhos renascentistas, pode levar à conclusão que o surgimento posterior dos retábulos com formas mais livres, movimentadas e prolixas, será um capítulo da evolução autônoma dentro da história da arte. O contrário parece mais plausível: o desenho erudito serviu primordialmente de ponto de partida para manifestações ricas de invenção tributáveis, antes, a uma arte popular, ansiosa por encontrar um veículo de expansão.

No interior desses templos, mesmo nas capelas dos arraiais, os fiéis encontrarão acolhida assim descrita por Marcel Reymond: "as igrejas abertas aos mais humildes e aos mais deserdados, deveriam ser mais belas que os palácios dos reis. Neste santuário, vós encontrareis, vós, os mais pobres dos homens, tesouros e festas artísticas reservadas somente aos príncipes da terra".[91]


259

A influência dos tratadistas

Miguel Ângelo, chamado 'divino' por Benvenuto Cellini, ofereceu-se ao padre Inácio de Loyola, declarado santo pela Igreja, para fazer o projeto da igreja de Gesù de Roma. Mesmo sendo 'divino' e conversando diretamente com o futuro santo, Miguel Ângelo foi preterido para Vignola (1507-73). Vignola recebia não apenas a encomenda de mais um projeto de igreja a se somar às demais já existentes ou em construção em Roma, mas para a igreja-sede da nascente Companhia de Jesus, destinada a ser protótipo para todas as igrejas jesuíticas. Seria difícil imaginar-se Miguel Ângelo submetendo-se pacificamente ao minucioso programa da nascente Companhia de Jesus. Esta organização difere fundamentalmente das ordens religiosas até então existentes. É uma *companhia*, entidade surgida numa época em que a Igreja passava por uma crise extensa e necessitava de uma ação rápida para sua reafirmação e para levar a religião ao mundo que então se descobria.

Fundada por um antigo militar espanhol, a eficácia da Companhia baseava-se numa severa disciplina e num senso de hierarquia. Para seu melhor desempenho, a Companhia exigiu uma nova concepção do templo que assumirá a forma de um amplo salão, desafogado, sem colunas ao centro, com boa iluminação e boa acústica. Estaremos vendo se apagar a idéia da igreja de plano central que Bramante (1444-1514) e Miguel Ângelo perseguiram.

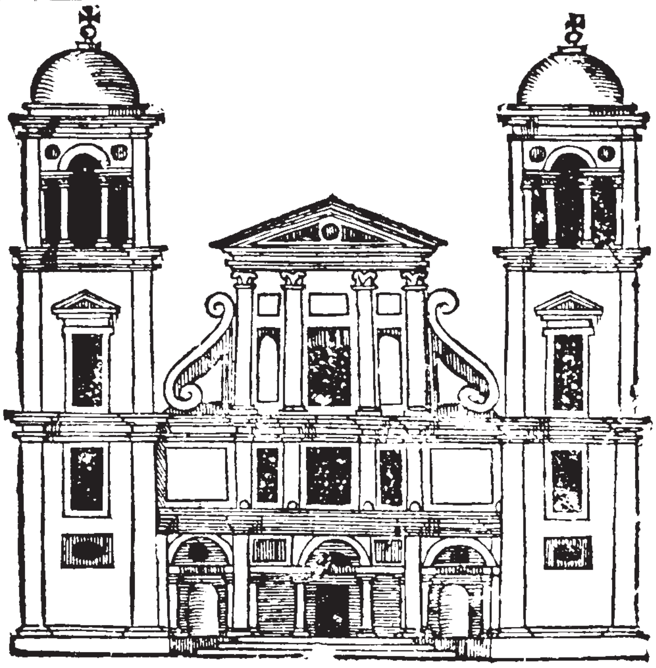
Essa igreja fará parte de um conjunto arquitetônico mais amplo, bem diferente dos antigos complexos conventuais. Como sabemos, edifícios jesuíticos serão organizados em torno de um pátio retangular, cada lado do retângulo com uma função bem definida: haverá a igreja, o colégio, as oficinas e a residência com seus anexos (enfermaria etc.). Essa construção 'em quadra' deixará à frente um amplo espaço aberto, o 'terreiro', origem de algumas praças em cidades brasileiras.

Vê-se, portanto, que foi necessário criar um programa inteiramente novo para os edifícios da Companhia, o qual foi levado a todas as regiões onde a ação dos padres se fez sentir.

Mesmo em regiões de condições materiais adversas, e, por vezes, sem o concurso de arquitetos, os padres e os engenhosos irmãos leigos saberão organizar seus canteiros de obra auxiliados com os recursos humanos disponíveis na região. Daí a facilidade em se identificar em qualquer parte as obras jesuíticas.

Por essas razões, devemos ter em conta que os padres não se limitavam a encomendar uma obra e a acompanhar sua execução. Como vimos no caso de São Roque de Lisboa, houve um vivo debate quanto à elaboração da planta da igreja e sua alteração em pleno andamento das obras. O mestre-de-obras era um irmão da Companhia e nas oficinas formava-se mão-de-obra própria. A participação dos padres nas obras sempre foi muito grande.

Voltando à igreja de Gesù, vemos que foi muito significativa a escolha de Vignola. Além de arquiteto, Vignola era autor de um dos trabalhos de arquitetura que mais repercussão tiveram no desenvolvimento ulterior da arquitetura. Santo Inácio não se contentou em contratar um arquiteto, contratou um mestre de arquitetura cujos ensinamentos seriam destinados a ter duradouro efeito e repercussões que atingiriam até outras organizações religiosas.



260 Templo. Desenho de Serlio, in *Tutte l'opere d'architettura, et prospectiva, de Sebastiano Serlio Bolognese*, de Gio Vicentino e Domenico Scamozzi.

A obra de Serlio e Vignola e os Regimentos de Ofício

A ação dos padres da Companhia se iniciou à época em que ganhavam grande prestígio os tratados de arquitetura. A Companhia de Jesus foi reconhecida em 1540 por Paulo III. Palladio (1508-80), o primeiro grande profissional que era só arquiteto, escreveu seu *Quattro libri dell'architettura* em 1750.

Scamozzi (1552-1616), o mais importante discípulo de Palladio, publicou *L'idea dell'architettura universale* em 1615. Os tratadistas que mais diretamente influenciaram a arte no mundo ibérico foram Serlio e Vignola. Serlio escreveu *L'architettura* em seis partes (1537-51), obra aumentada em 1575. É o primeiro livro a codificar as cinco ordens e, igualmente, o primeiro que poderíamos chamar prático, isto é, com características de manual. Vignola, por sua vez, era o principal arquiteto romano após a morte de Miguel Ângelo, encarregado de continuar as obras da igreja de São Pedro.

Quando foi escolhido para projetar a igreja de Gesù em 1568, fazia seis anos havia publicado a *Regole delli cinque ordini* (1562). Vignola, na sua obra, consegue dar uma interpretação modular a essas cinco ordens.

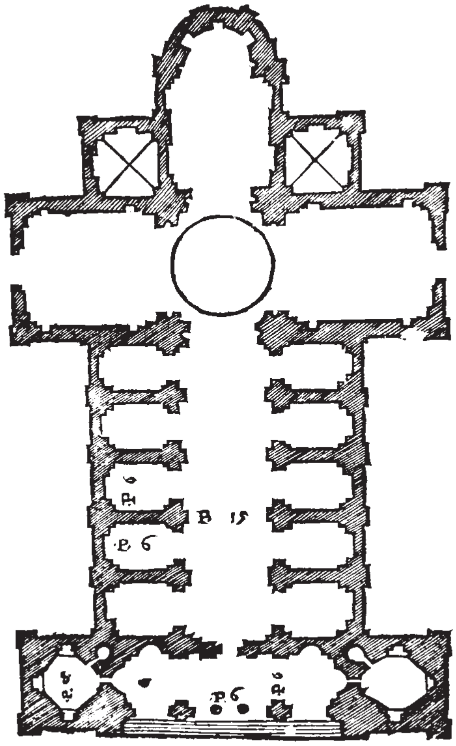
Serlio e Vignola terão profunda e duradoura influência nas artes. Estabeleceram um receituário da maneira 'correta' de projetar. Tome-se para exemplo, o estabelecido pelo *Regimento do Officio de Carpinteiro de Moveis e Samblage*, Lisboa, 1767. Qualquer aspirante ao direito do exercício da profissão para obter sua licença, deveria se submeter a exames. Desses exames constava a execução de qualquer das obras seguintes: "hum retabolo de sete palmos, ou como lhe determinarem os juizes, o qual Levara Suas colunas, e Sera feito debaixo do preceito da Arquitetura, ordenando os juizes de qualquer das cinco ordens, e desta ha-de fazer a obra do exame".[92] O profissional iniciava sua carreira trabalhando para um oficial. Para chegar à sua completa formação deveria conhecer as cinco ordens. A hierarquia, segundo Langhans, era a seguinte: "oficial é todo aquele que exerce ofício; oficial examinado o que tem aprovação do exame; mestre de tenda chama-se ao oficial examinado com estabelecimento próprio; obreiro ao que trabalha numa tenda

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

de outrem, sob as ordens do mestre, sem ter sido examinado e recebendo salário''.[93] Esse dado é muito importante porque vemos o profissional formando-se numa 'tenda de outrem', executando tarefas até tornar-se apto a executar uma peça relativamente complexa, como um 'retabolo' debaixo do 'preceito da Arquitetura'. Um preceito, a saber, uma regra de proceder, uma norma.

Os entalhadores parecem ter conservado a boa tradição do conhecimento dos 'preceitos', como transparece em ''Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro'', ocorrido em 1759 e 1761.[94] A demanda originou-se pela pretensão de um entalhador (Francisco Félix da Cruz) em continuar a fazer obras de marcenaria, quando sua atividade deveria se restringir a obras de talha, oratórios, retábulos e lanternas, segundo os marceneiros.

Dos depoimentos depreende-se que os entalhadores forneciam riscos e moldes para os pedreiros, ourives e outros profissionais. Um depoimento bem expressivo nos autos é o de Manuel Araújo, de 33 anos e que ''há vinte e um anos que ele, testemunha, exercita a arte ou ofício de entalhador, tanto na cidade de Lisboa nas lojas mais avultadas onde trabalhou como nesta cidade''.



261 Planta. Desenho de Serlio, *in* Vicentino, Gio e Domenico Scamozzi, *op cit.*

Depois de afirmar ''que os entalhadores nesta Cidade não são obrigados ao exame, nem examinados e só o farão em Lisboa (. . .)'' acrescenta: ''(. . .) que sabe pelo ver, que tanto na cidade de Lisboa, como nesta se valem os pedreiros e de outros ofícios dos entalhadores para fazerem moldes em madeira para os imitarem em prata, ouro, pedra e outros gêneros''.[95] O depoimento de Antônio Correia de Carvalho, ''oficial de entalhador'', é igualmente elucidativo, tendo afirmado ''que sabe pelo ver, que outros oficiais dependem dos entalhadores, porque se valem dele para lhes fazerem as plantas, ou modelos em madeira para as obras (. . .)''.Graças a esse litígio, hoje temos conhecimentos valiosos quanto à importância das 'tendas' dos entalhadores e sua função de formação e informação profissional.

Esse fato deveria levar a uma reavaliação da afirmação corrente, que coloca os ofícios mecânicos numa posição subalterna, quase depreciativa para quem as exercesse.

Em Minas, veremos que esse fato não procede, os artistas gozam até de relativo prestígio.

O já citado estudo de Maria Helena Flexor, referente aos ofícios na cidade de Salvador é, neste particular, valioso, dada a documentação em que se fundamenta. Diz a pesquisadora: ''Não era numerosa a classe dos oficiais mecânicos, se os contarmos entre os brancos. Alguns cronistas e historiadores afirmam que era considerada socialmente degradante para os brancos ocuparem tais ofícios, ponto de vista nem sempre correto como se verá adiante''. Em outro ponto afirma: ''Os ofícios não eram considerados 'vil' trabalho manual, próprio de escravos, pelo contrário, foi exercido — mantidas as devidas proporções — pela maioria de brancos e alguns de '*status* social' de maior relevo como os militares graduados''.

"Chegaram os oficiais mecânicos a ocupar alguns cargos, cuja função não intervinha nos problemas de primeiro interesse dos camaristas. Assim, ao lado dos engenheiros, existia sempre peritos de carpinteiro e pedreiro com a função de colaborarem na categoria de 'mestres peritos' nos arruamentos, alinhamentos, medições, vistorias, avaliações de obras públicas e particulares".

Os negros e os crioulos sofriam discriminação nas posturas municipais, fato que prejudica uma avaliação da extensão de sua participação apenas pelos registros.

"É importante lembrar que no período colonial existiam alguns ofícios mecânicos cujo exercício era vedado aos negros escravos e mesmo aos negros e crioulos forros. Acredita-se, no entanto, que os ofícios exercidos apenas por brancos comportavam vários escravos e jornaleiros sem que estes fossem examinados na Câmara, devendo executar as tarefas menos nobres de cada ofício, especialmente as que exigiam maior esforço físico, como o transporte de madeiras, serramento, desbastamento, etc., mas em nada contribuíam na elaboração final da obra. Para citar exemplos da condição social de alguns oficiais mecânicos tome-se

os marceneiros entre os quais a quase totalidade era branca e vários deles militares". Depois de relacionar alguns exemplos, a pesquisadora acrescenta: "Todos exerceram cargos de juiz e escrivão de ofício".[96]

A ser válida a premissa de que os ofícios não eram considerados trabalhos aviltantes, fica mais clara a importância da presença dos entalhadores nos trabalhos artísticos em geral. Isso é particularmente importante no Brasil. Estivéssemos em Roma e teríamos vários artistas a disputar o privilégio de fazer o desenho para um novo retábulo. No Brasil, as fontes de inspiração serão de diversas origens. Um fato importante é que o conhecimento não dependia exclusivamente de livros; oficiais vindos de Portugal certamente teriam seus cadernos à maneira dos antigos receituários corporativos, seus moldes e o conhecimento assimilado pelo próprio exercício profissional. Há, ao lado desses oficiais de tenda, os artistas religiosos, particularmente os jesuítas, que, na Itália, tiveram em Andrea Pozzo (1642-1709) sua mais elevada figura.

Esses irmãos engenhosos ou já vinham habilitados de Portugal ou aprendiam seu ofício em razão das necessidades impostas pelo novo meio. Não é de se supor, porém, que tivessem a liberdade de concepção e o acatamento de um Pozzo. Ao contrário, seu trabalho deveria ter muitos condicionamentos, como pode ser constatado pelo que se segue.

Os irmãos e os ofícios

"Por um irmão pedreiro daria uma dúzia de teólogos" — dizia em fins do século XVI um provincial da Espanha.[97] Muito estimados eram os irmãos leigos da Companhia, como fica revelado em diversas passagens e cujo trabalho tem extensão maior do que se supunha, à vista do que transparece do exame de documentos em data relativamente recente tornados conhecidos, graças principalmente aos escritos do padre Serafim Leite.

Seu trabalho, todavia, deveria ser muito condicionado pela intervenção de seus superiores. Tome-se, para exemplo, o caso da capela interior do Colégio da Bahia da qual restou somente uma foto e uma descrição, após a sua destruição por um incêndio em 1905. O arcabouço dessa capela seria o da antiga igreja erigida por Mem de Sá. Após a conclusão da atual igreja, o provincial padre Alexandre de Gusmão resolveu, em 1692, dotar a antiga igreja de um novo revestimento de talha, muito rico, pelo que se pode depreender da análise da documentação subsistente. Foi o próprio padre Alexandre de Gusmão o responsável pela orientação das obras, com o concurso de um irmão artista. Mais curioso, ainda, foi o fato do padre Antônio Vieira ter-se manifestado contrário à orientação estabelecida.

Por esse episódio pode-se perceber que entre os padres deveria haver muito debate sobre as obras, sendo que em suas bibliotecas constam várias obras versando artes e arquitetura em particular. Podemos até surpreender certa originalidade nas obras de carpintaria como é o caso do uso de tartaruga no belíssimo arcaz da sacristia do Colégio de Salvador.

Um dos artistas que trabalharam nesta obra é o irmão Francisco, que posteriormente aparece trabalhando em São Luís do Maranhão juntamente com oficiais leigos na feitura de retábulos, como relata Bettendorf. O irmão Manuel Rodrigues (1630-1724) havia "feito um retábulo de cedro que podia aparecer em as melhores igrejas da cidade, *dando ele a traça*, e sendo entalhadores Francisco, filho de Alonso, feitor da ilha, e Mandu com Miguel, carapinas da fazenda. Tinha eu posto Francisco com Diogo de Souza, entalhador, casado em a cidade de São Luís, depois de ter sido noviço na Companhia, e lhe tinha *posto em mão a pena para aprender a debuxar*, tendo em vista nele grande habilidade para obras de entalhador" (grifo nosso)[98]. Desse trecho, vemos um irmão projetando um retábulo, "dando ele a traça", bem como outro recebendo adestramento para o ofício "para aprender a debuxar". Este último merecia essa atenção por ter atuado em duas obras de grande significado na talha brasileira, como se depreende da continuação do relato: "Porque do Brasil vinha quase mestre marceneiro, por ter sido um dos que o padre provincial Alexandre de Gusmão tinha empregado para as belas obras de casco de tartaruga, que fez em a incomparável sacristia do Colégio da Bahia; e para sair destro de todo, o tinha depois posto com Manuel Manços, *entalhador do Reino*, que estava fazendo os retábulos do altar-mor da igreja nova de Nossa Senhora da Luz" (grifo nosso).[99]

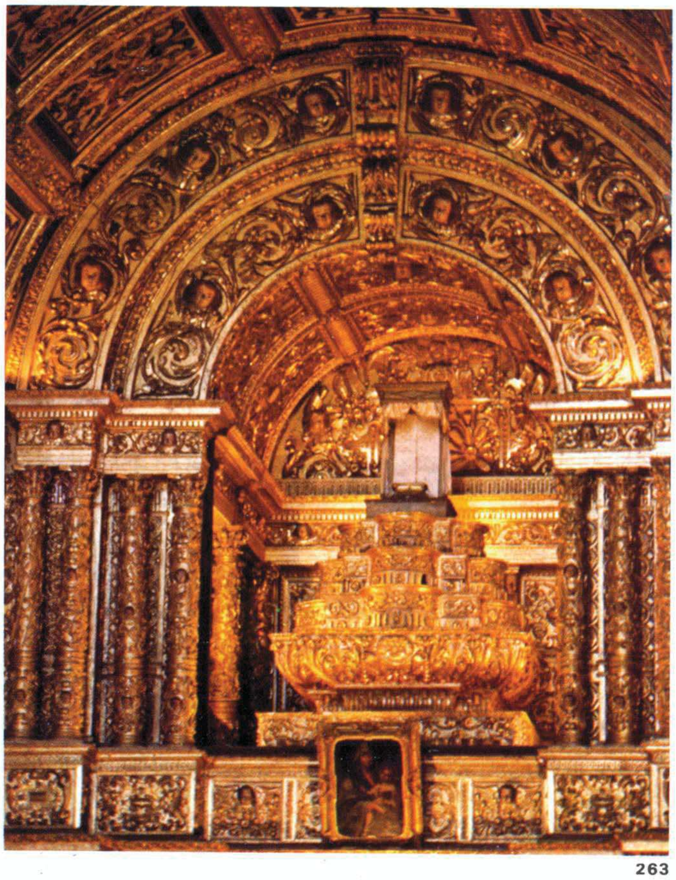
Fica claro o processo de formação de um irmão entalhador. Primeiro é chamado a colaborar numa obra com outros irmãos. Revelando talento, é colocado junto a um "entalhador do Reino" para se aperfeiçoar. Depois já aparece como entalhador, até ter a oportunidade de vir a debuxar.

Poucos anos depois do início do governo-geral, há notícias da importação de Lisboa de quatro retábulos, cujas dimensões não são especificadas, para as quatro aldeias da Bahia, um deles para o "altar-mor da casa da Bahia, cidade de Salvador". Deveria destinar-se à primitiva igreja erigida por Mem de Sá e seu destino é ignorado. Mas logo os padres passaram a independer dessa importação, com a abertura de suas oficinas aptas a realizar qualquer obra de carpintaria, tanto para a construção civil como naval, bem como para as obras mais requintadas de interiores.

A madeira, iam buscá-la nas "matas da Companhia desde o Amazonas ao rio Itapicuru", onde sofriam um primeiro desbaste para serem transportadas a um porto fluvial e daí às oficinas dos colégios. Dessa forma, entre 1665 e 1670, é realizada a capela-mor do Colégio de Salvador. "Todos os artistas desta obra de *talha* são da Companhia"[100], a saber, entalhadores, pintores e douradores. Quinze anos depois a parte superior deste retábulo será alterada para receber um camarim, operação realizada com perfeição dada a coerência do resultado obtido. Esse camarim tem a peculiaridade de poder ser fechado com dois painéis deslizantes com as imagens de São Francisco Xavier e Santo Inácio de Loyola. Posteriormente, nova intervenção foi feita ampliando-se o sacrário, criando-se sobre ele uma câmara para exposição do ostensório. Essa ampliação cobriu o arco central que fica atrás do sacrário. Mas esse arco permanece intacto, apesar de no seu vão não haver qualquer pintura, como ocorre em exemplos congêneres.

262 Capela-mor da igreja do Colégio, Salvador, Bahia.
263 Camarinha e trono da igreja do Colégio, Salvador, Bahia.
A capela-mor do Colégio de Salvador sofreu duas alterações significativas: a ampliação do sacrário, que cobriu parcialmente o arco central da composição e, no andar superior, a alteração do retábulo para receber uma camarinha e trono.

262



263

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

264 Altar-mor da capela de Santo Antônio, São Roque, São Paulo.
265 Pormenor do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, Voturuna, São Paulo.
266 No retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, Voturuna, São Paulo, as proporções que ocorrem nos retábulos renascentistas são alteradas, conservando-se as linhas gerais da composição. Surgem alguns brasileirismos como as frutas enlaçadas por uma fita.

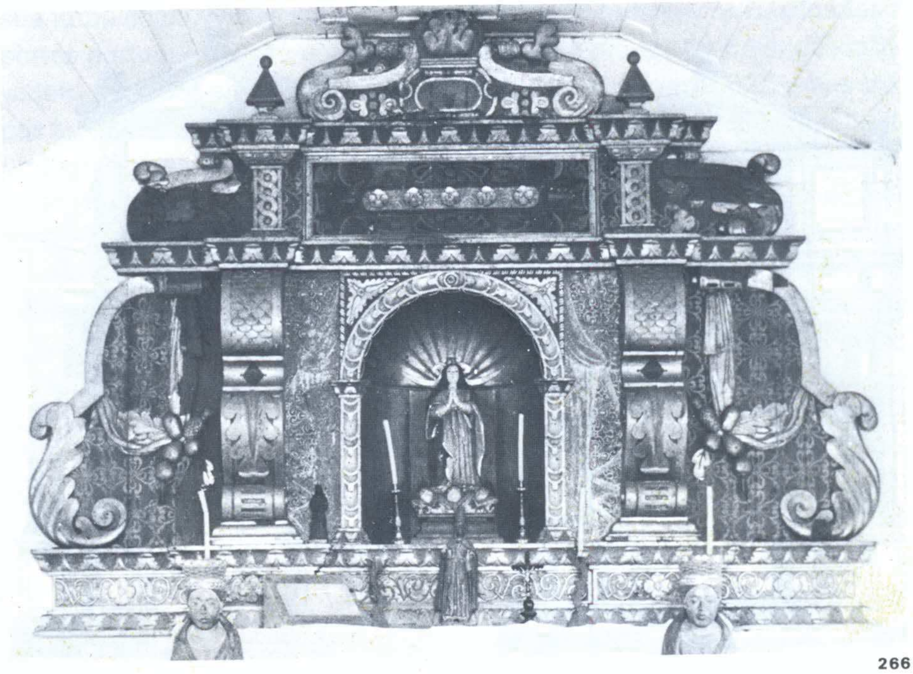
Este retábulo integra-se perfeitamente à obra de talha, pintura e douramento que reveste paredes e forro da capela-mor, formando conjunto de admirável coerência. Todavia, a amarração com as linhas gerais da composição ainda não é perfeita, como iria ocorrer em outras capelas, à medida que o conceito de retábulo for se afastando da idéia de algo colocado atrás da mesa do altar, como o definiu a Academia Espanhola, para quem *retablo* deriva do latim *retaulo* de *retro*, detrás, e tábula, tábua. Para Antenor Nascentes "o retábulo é um ornamento de madeira, pedra ou mármore, de encontro ao qual está apoiado o altar e que em geral encerra um quadro".

A partir deste conceito podemos examinar sua evolução. Os mais antigos retábulos que temos no Brasil aproximam-se muito da definição de Antenor Nascentes. São ornatos de madeira, ao centro do qual figura uma imagem, termo que no século XVI designava, indistintamente, pintura ou escultura. É o caso do retábulo da capela de Voturuna em São Paulo, ou dos retábulos da capela de Santo Antônio, no município de São Roque, no mesmo Estado. São peças às vezes designadas como 'primitivas', dado o relevo baixo que caracteriza sua talha e pela impressão de serem reinterpretação feita de memória dos retábulos eruditos de inspiração renascentista. O 'primitivismo' dessas peças, como lembra Lourival Gomes Machado, "nem sempre resulta da não-erudição ou da não-informação do artista, porquanto, por vezes, e entre outras causas, pode resultar de limitações materiais, da impossibilidade concreta de levar a aspiração até sua plena satisfação".

Esses citados retábulos, segundo esse autor, não podem ser chamados barrocos, segundo o padrão europeu, mas a aspiração a esse padrão é indisfarçável. No caso dos dois altares laterais de Santo Antônio de São Roque, na impossibilidade da realização da talha farta com volumes ricamente trabalhados, atingiu-se um resultado que aproxima essas peças do plateresco, esse "barroquismo sem relevo que, no mesmo momento, a Espanha produzia na Europa".[101]

264

265


266

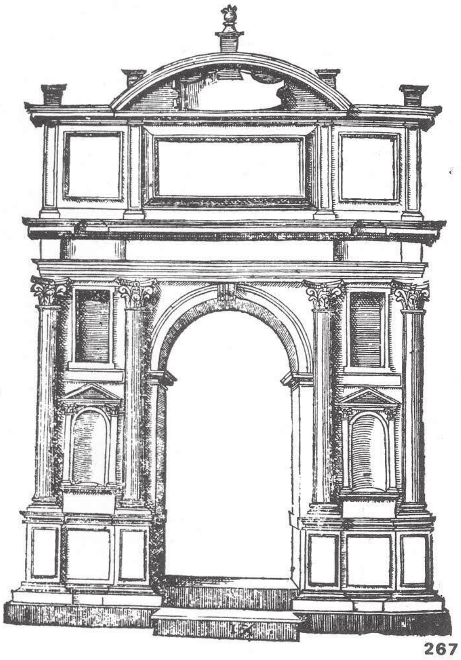
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Morfologia do retábulo

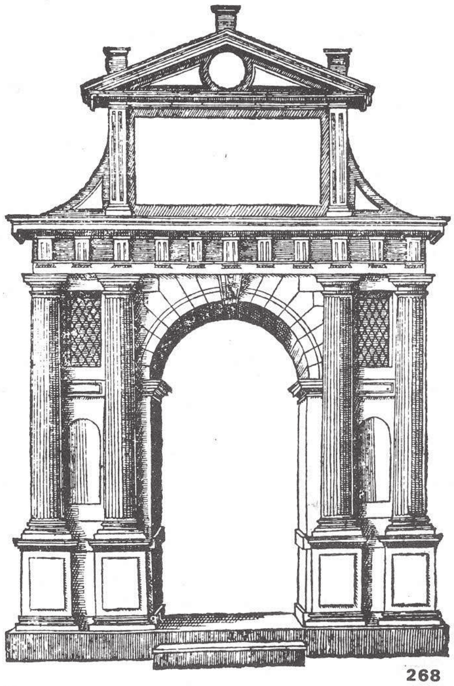
Observando-se os retábulos do século XVII podemos claramente distinguir duas linhas gerais de composição. A primeira, são os retábulos em cujo desenho é patente a influência dos tratadistas do Renascimento, particularmente Serlio e Vignola. A segunda, é representada pelos retábulos cujo desenho lembra portadas românicas e cujas colunas se assemelham a colunas salomônicas, dado seu fuste em forma helicoidal recoberto de ornatos fitomórficos onde começam a aparecer uma profusão de figuras. Os arcos concêntricos que encimam a composição são tratados na mesma linguagem. Do primeiro tipo os jesuítas produziram magníficos exemplares em Portugal e no Brasil de forma tal que esse tipo ficou associado ao nome da Companhia.

Para bem compreendê-los deve-se consultar *il sesto libro di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel quale si discrivono, e mettono in disegno cinquante porte; cioè. Trenta di opera Rustica mista con diversi ordini, e venti di opera più delicata, lequali possono servire à molti generi de edificij.* Nessa obra encontraremos um repertório de formas que poderemos surpreender em retábulos em todo o mundo português ou castelhano. Lembram arcos de triunfo pelos quais Serlio parece ter tido uma particular admiração.

Já no "Libro quarto" da mesma obra, apresentara um desses magníficos arcos em planta e alçado e não deixa de lamentar no texto que "Ancora che a nostri tempi non si faccian più archi trionfali di marmo, o d'altre pietre; non di mano quando alcun personaggio fal'entrata in un cittá . . .", mesmo assim depois de descrever minuciosamente o desenho que acompanha o texto parece estar convencido que o destino desses desenhos não serão mesmo os arcos triunfais: "questa inventione non solamente servirá per ornare un camino, ma per una porta, o peraltro ornamento potrà esser adoperata . . ."



267



268

267 Portas, "que podem servir a muitos gêneros de edifícios".
Desenho de Serlio, in *Tutte l'opere d'architettura, et prospectiva, di Sebastiano Serlio Bolognese*, de Gio Vicentino e Domenico Scamozzi.

268 Portas, "que podem servir a muitos gêneros de edifícios".
Desenho de Serlio, op. cit.

E foi o que aconteceu. À época do Maneirismo, esses modelos foram usados como ornamentos. Às vezes em edifícios, nas portadas. Todavia, colunas, entablamentos e frontões vão perdendo sua função estrutural e no caso dos retábulos, o conjunto perdeu a própria função de passagem. O antigo 'arco triunfal' agora é uma peça escultórica, no geral encostada a uma parede, servindo de fundo a um altar cujo arco central deixou de ser passagem para acolher a imagem de um santo. Tudo feito da 'maneira' certa observando-se regras e uma disciplina de composição, o que harmonizava com a disciplina própria da época da Contra-Reforma.

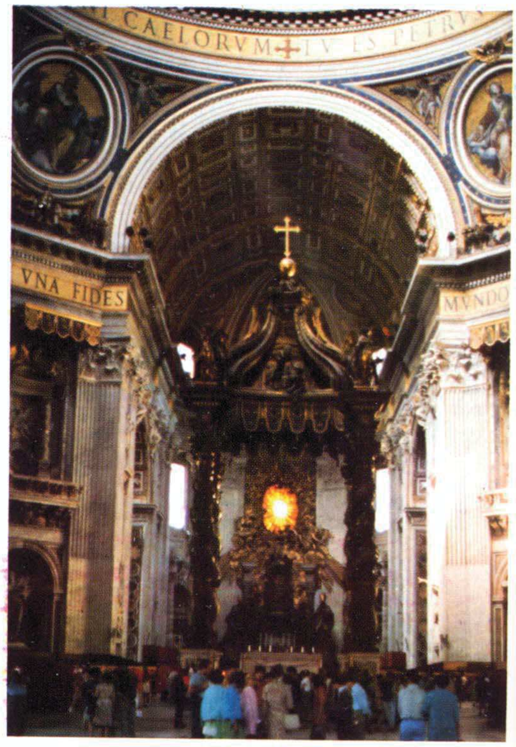
No período do domínio filipino podemos distinguir dois momentos. O primeiro, que vai de 1580 a 1620, caracterizou-se por certa estabilidade que permitiu a construção de edifícios religiosos de grande vulto nas principais cidades portuguesas. Em Lisboa, a igreja de São Roque e São Vicente de Fora; no Porto, a nova igreja dos jesuítas, o convento da Serra do Pilar e, em Coimbra, a Sé Nova, a igreja de São Bento, a igreja de São Francisco e o palácio dos Bispos.

Na igreja de São Roque, de Lisboa, e na Sé Nova, de Coimbra, os retábulos falam a linguagem do Maneirismo, adaptando-se, porém, às novas proporções das capelas em que se inserem. Estas capelas, de elevado pé-direito, exigem composições mais estreitas e altas. Por essa razão, as composições fogem ao esquema das portadas serlianas para apresentar uma composição com duas ordens de colunas superpondo-se. O coroamento desses retábulos, próximo à abóbada do forro, recolhe, de cada lado do quadro central, volutas para concordância com a forma curva.

As colunas ainda seguem a morfologia das 'ordens arquitetônicas'. Os retábulos do Colégio da Bahia seguirão no geral essa composição, com notáveis diferenças no trabalho de entalhamento, particularmente os retábulos de São Pedro São Francisco de Borgia e São José, sendo importante lembrar que são posteriores, datados de fins do século XVII. O segundo período do domínio filipino (1620-1640), caracterizou-se por sua turbulência. Nesse período, cerca de quinhentos navios destinados a portos portugueses são apresados ou postos a pique. Os holandeses invadem Salvador em 1623, de onde serão expulsos em 1625 pelas tropas comandadas por D.Fradique de Toledo, enviado ao Brasil à frente de uma grande esquadra. Em 1630, os holandeses invadem Pernambuco, onde sua ação se faz sentir em maior profundidade. Em Portugal, as manifestações começam a se suceder, particularmente em Lisboa, no Porto e em Évora, que culminarão com a Restauração. Enquanto esses fatos se desenvolvem no mundo ibérico, Bernini (1598-1680) realizava entre 1624 e 1634 uma obra que teria muita influência no desenvolvimento do retábulo em todo o mundo: baldaquino da igreja de São Pedro de Roma.

269 A Sé Nova de Coimbra, Portugal, se inclui entre o rol de igrejas jesuíticas de grande vulto, cujo alçado principal influenciou na construção das igrejas jesuíticas brasileiras.

A coluna salomônica



270 No baldaquino de São Pedro, Roma, Itália, o elemento fundamental da composição são as colunas salomônicas que tiveram depois largo emprego na arte religiosa de sua época.

O baldaquino da igreja de São Pedro em Roma foi uma obra de tal forma inovadora que sua influência se fez sentir em todo o período barroco.

A data do início de sua execução, 1624, é para alguns autores, igualmente, o início do próprio período barroco. Bernini percebeu claramente que qualquer obra com caráter arquitetônico e moldada nos cânones da codificação das 'cinco ordens', correria o risco de ser colocada em confronto com o próprio edifício e ser amesquinhada pela sua escala.

Sob a gigantesca cúpula e ao lado das pilastras que a sustentam, a obra poderia parecer um templete necessariamente insignificante. Daí a procura de uma inovação integral. A obra sugere um pálio, algo, portanto, assentado no solo e desvinculado da edificação, devendo apenas cumprir sua missão de cobrir o altar pontifical.

Para não prejudicar a visão da cúpula ficará ligeiramente excêntrico. O material, bronze, retirado do Panthéon, difere totalmente do ambiente onde predomina o uso do mármore policrômico. E nos quatro esteios surgirão sua grande inovação: as colunas salomônicas. Colunas de um dinamismo dado por seu movimento helicoidal que obriga a vista a percorrê-la incessantemente. O movimento é acentuado pelas estrias do terço inferior e pela ornamentação fitomórfica que delicadamente recobre o restante da coluna até o capitel compósito. O arremate superior é surpreendente: as quatro colunas são unidas por lambrequins que sugerem tecido, até nos pingentes. Esses lambrequins são ligeiramente recurvados para dentro, o que afasta qualquer sugestão de uma arquitrave, o mesmo podendo-se dizer das volutas sobre os lambrequins que arrematam superiormente a composição sem sugerir uma cobertura. Os arcanjos postados sobre as quatro colunas acentuam discretamente sua verticalidade, como pináculos, e os querubins que carregam os símbolos pontificais, como a mitra, parecem soltos no ar. Poucas obras terão sido tão bem concebidas em todos os seus aspectos. As colunas assentam-se sobre um embasamento de mármore, o que as coloca em nível que permite sua visão integral, mesmo nas cerimônias em que o altar fica rodeado por oficiantes.

Vinte e três anos depois, 1.656, Bernini executava para a mesma igreja o conjunto da cátedra de São Pedro, colocado ao fundo do templo e de tal forma que o conjunto é visto requadrado pelas colunas do baldaquino. Sobre essa cátedra sustentada por quatro estátuas representando papas das igrejas grega e latina, aparece uma janela de um notável efeito cênico: do centro da janela surge uma pomba representando o Espírito Santo a partir do qual há uma composição radial em que entram anjos, nuvens e raios dourados que parecem invadir o templo e ir recobrindo todo o espaço disponível.

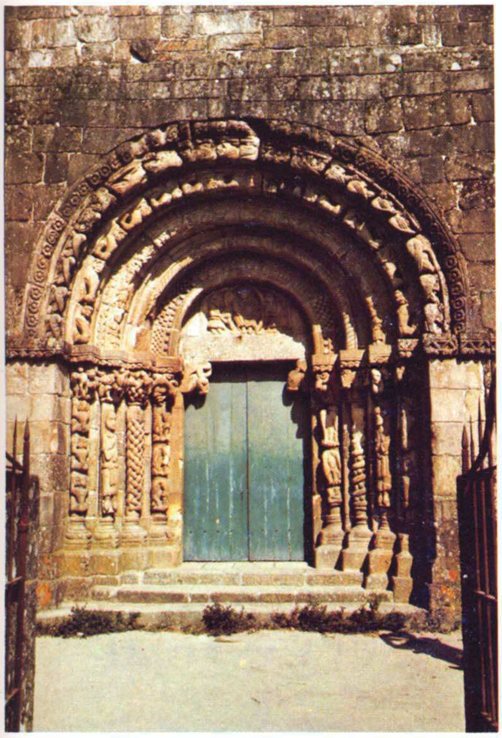
Essas duas obras, o baldaquino e a cátedra, serão indissociáveis do Barroco, principalmente, deveríamos dizer, pela busca obstinada do movimento e pela liberdade em criar efeitos cênicos. Os componentes dessas duas obras, colunas salomônicas, lambrequins, volutas, a vinha recobrindo colunas, as composições radiais, os efeitos de luz, sempre reaparecerão de uma ou outra forma. No tabernáculo de Santa Maria no Campitelli, o tema do baldaquino aparecerá junto com a composição ra-

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

dial com nuvens, raios dourados e anjos. Na igreja de Val- de-Grâce, em Paris, o baldaquino sobre o altar-mor reaparece com seis colunas salomônicas, obra de 1664, atribuída a Bernini. Todavia, a história dessas colunas ainda tem alguns mistérios. À época em que Bernini iniciava o baldaquino de São Pedro, Rubens (1577-1640) chegava a Paris, onde executou uma série de pinturas, as apoteoses de Maria de Médicis, entre 1622 e 1625. Nessa obras aparecem colunas salomônicas pintadas tal qual as construiu Bernini. É o mesmo movimento, as mesmas estrias em segmentos do fuste, as mesmas folhas de vinha. Georges Cattaui talvez tenha razão ao afirmar que "pode ser que Rubens tenha levado à Espanha essas colunas a que costumamos chamar colunas salomônicas".[102] Esse autor lembra que durante muito tempo conheceu-se por rubensiano o estilo que hoje designamos por barroco e que historiadores como Longhi vêem em Rubens o verdadeiro precursor do Barroco. Por qualquer meio que tenham chegado à península Ibérica, as inovações berninianas ou rubensianas dos retábulos foram acolhidas com entusiasmo e de lá vieram ao Novo Mundo reinterpretadas ou recriadas, sempre capazes de emocionar.

O estilo nacional

271 Portada românica da igreja matriz de Bravães, Portugal. Portadas como esta são freqüentes na região norte de Portugal. Os retábulos portugueses do estilo nacional guardam grande semelhança com estas portadas.



Intimamente relacionada ao surgimento do estilo nacional no retábulo português está a coluna salomônica. Esse estilo floresce no último quartel do século XVIII e seus componentes têm antecedentes formais enraizados no país.

O estilo nacional caracteriza-se por composições que lembram as portadas românicas das capelas existentes particularmente no norte do país. De cada lado, colunas de fuste espiralado tendo como arremate superior arcos concêntricos tratados da mesma forma. Ao centro uma tribuna destinada a receber a imagem do santo. É a composição que vemos, por exemplo, na igreja matriz de Bravães.

Se reservarmos a designação de salomônicas às colunas realizadas por Bernini no baldaquino de São Pedro, a designação não cabe às colunas torsas dos retábulos portugueses. Seria oportuno lembrar que a designação salomônica nasceu de uma coluna existente no Vaticano que a tradição associou ao templo de Salomão. Rafael representou-a numa tapeçaria, "Cristo curando os doentes", datada de 1515. Uma de suas características é ter o terço inferior estriado e capitel compósito. No Brasil, as colunas que se aproximam dessa configuração são as dos altares de Santo Inácio e São Francisco Xavier, na Catedral de Salvador. Mas no geral, as colunas dos retábulos do estilo nacional são colunas com o fuste espiralado desde a base até o capitel, recobertas por uma talha cada vez mais profusa.

As colunas torsas, desenvolvendo-se da forma helicoidal, têm antecedentes na arte nacional de que os portugueses tinham toda razão para se orgulhar, que são as obras do período manuelino. Desse período há incontáveis obras oficiais, civis e religiosas ostentando colunas que lembram a cordoalha, um dos elementos que mais claramente evocam a epopéia naval. Há uma diferença fundamental, todavia. No manuelino, as colunas compõem-se, como nas cordas, de vários fios que se entrelaçam. Basta ter em mente as colunas da igreja de Jesus, em Setúbal, de

272

274

273

272 No altar colateral da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, São Paulo, são vistos alguns elementos básicos da composição que correspondem ao estilo nacional português, como a coluna pseudo-salomônica que neste retábulo parece ligeiramente intumescida, ao centro. Uma curiosidade é a águia bicéfala dos Felipes abrigada entre as arquivoltas.

273 A coluna do retábulo de São Francisco Xavier, na igreja do Colégio da Bahia, aproxima-se mais da forma da coluna salomônica.

274 Retábulo do altar-mor da igreja do Colégio Jesuítico de Belém, Pará.

275 Pormenor de coluna pseudo-salomônica existente no Museu do Carmo, Salvador, Bahia, que pertenceu a um retábulo baiano.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

275

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

Boytac (? -1522), iniciada em 1494. Nessas igrejas de estilo manuelino, as colunas sobem e parecem continuar nos belíssimos tramos de cobertura. Isso acentua a verticalidade e a leveza dessas capelas.

O manuelino desenvolveu-se nas duas primeiras décadas do século XVI e constitui uma variação do gótico flamejante, com duas peculiaridades, segundo Lavedan: o gosto pelo alto-relevo e a presença de elementos tomados da natureza, principalmente do mar. São melhores exemplos o mosteiro dos Jerônimos de Belém e o claustro de Santa Cruz em Coimbra (1520).

É geralmente admitida a influência mourisca e do estilo isabelino no manuelino. Alguns chegam a ver influência do Extremo Oriente. Se olharmos o templo do Santo Sepulcro aí encontraremos colunas que claramente lembram as usadas no manuelino. Alguns historiadores acreditam que o templo de Salomão tenha sofrido influência assíria e egípcia. Nesse caso, não seria descabido considerar que os portugueses tenham ido buscar as formas do manuelino nas mesmas fontes que os arquitetos do rei Salomão. De qualquer forma, o estilo nacional tem raízes muito antigas na cultura portuguesa, daí, talvez, o vigor de seu florescimento. Essa evocação do manuelino como aparentado ao Barroco é feita por Eugenio d'Ors:

"(. . .) descobrimos um dia que o famoso estilo manuelino português é tão-somente uma variante a mais do Barroco, a despeito de certas pretensões nacionalistas em atribuir-lhe uma novidade absoluta, nem por isso iremos menosprezar sua originalidade; uma etiqueta 'Barroco manuelino', salvará a conveniente diferenciação".[103]

Dessa forma, o estudioso espanhol, na sua classificação sistemática, abrirá lugar para o *Barocchus manuelinus*. Os retábulos do 'estilo nacional' irão se caracterizar por alguns elementos relacionados por Robert Smith:

. As colunas pseudo-salomônicas.

. Os arcos concêntricos que arrematam superiormente a composição, "unidos por peças de madeira entalhada, dispostas como os raios de uma roda".

. Composição de "folhas de acanto em alto-relevo que freqüentemente incorpora meninos e pássaros".

. Nas capelas-mores aparecerá um quarto elemento: "a presença na tribuna de uma construção piramidal, de muita ostentação, chamada o trono, destinada a expor em majestade o Santíssimo Sacramento por cima de várias filas de castiçais".[104]

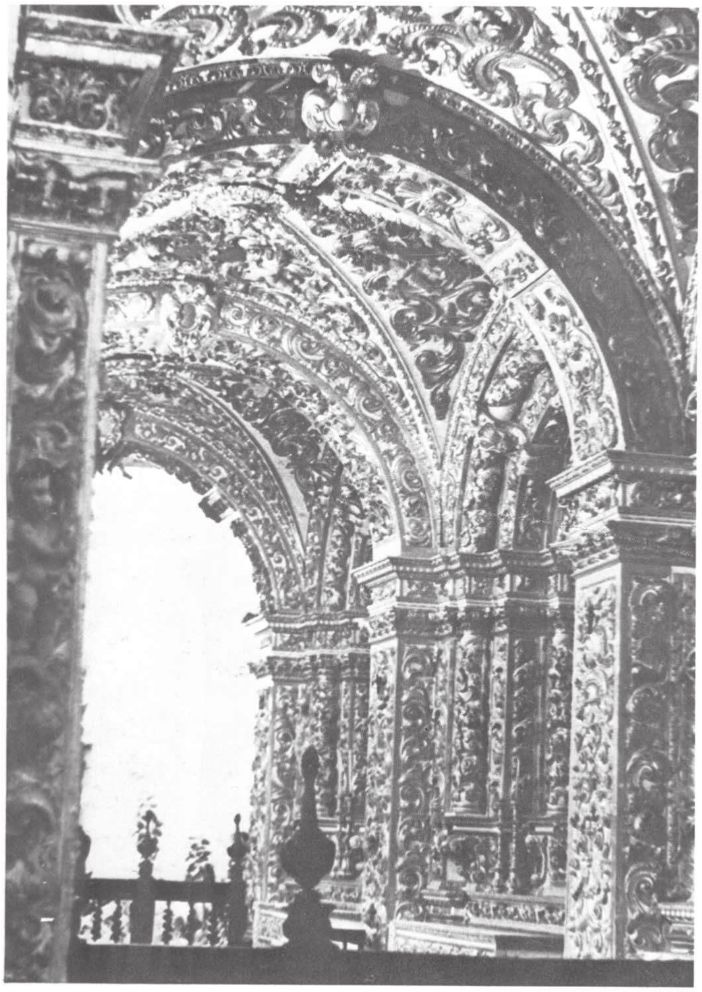
Cronologicamente, o estilo nacional se coloca entre as primeiras manifestações de 1680, passando por uma segunda fase entre 1710 e 1715 e generalizando-se entre 1725 e 1750.

Em Portugal, conheceram ampla difusão os retábulos de colunas pseudo-salomônicas e arremate superior de arcos concêntricos trabalhados de forma a acompanhar o entalhe do fuste das colunas. Ao contrário dos retábulos renascentistas que se desenvolvem segundo um receituário de formas, estes retábulos conhecem progressivamente maior liberdade formal. Na modelagem das colunas e arcos aparecem em profusão folhas de parreira, cachos de uva, pássaros, folhas de acanto e meninos. O trabalho na madeira parece indicar um clima emocional que não se contenta em ficar adstrito ao altar, mas extravasa para as paredes laterais das capelas e destas para o forro criando as *igrejas todas de*

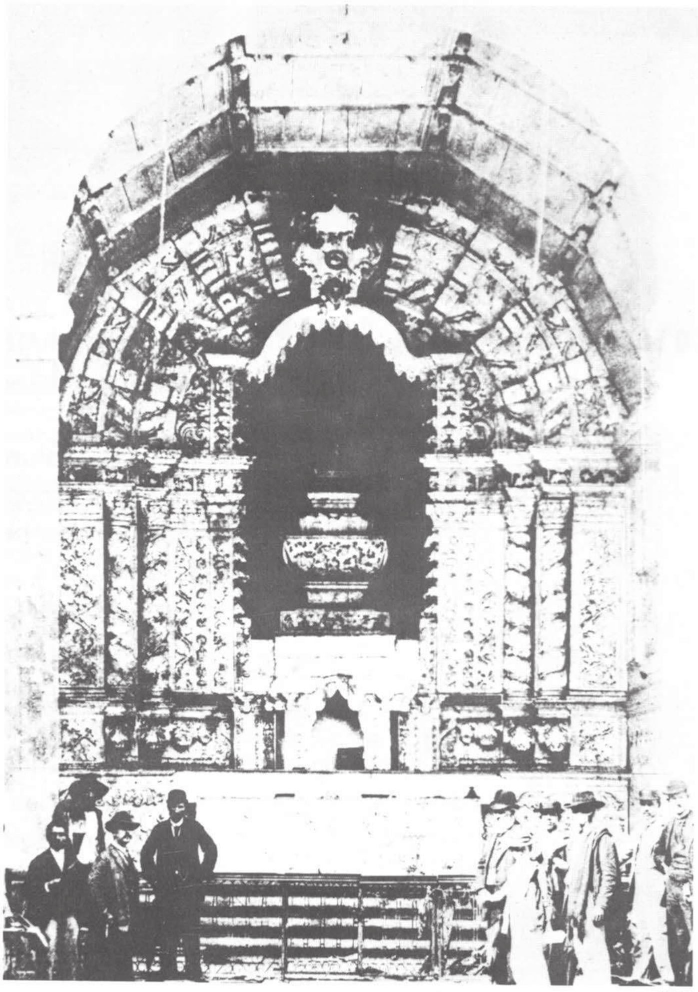
ouro, "fenômeno único em toda a Europa", segundo Robert Smith.[105] Esse autor assinala um outro elemento que desponta nessa fase: os tronos dos altares-mores, que os portugueses levaram à Índia e ao Brasil.

Por suas características peculiares e por evocarem as portadas românicas tão difundidas em Portugal, particularmente no norte, esses retábulos mereceram a classificação de 'estilo nacional'. Nessa fase, que se situa no último quartel do século XVII, azul e branco foram usados em barras que se alternavam com painéis entalhados e pinturas ao longo das paredes.

Contemporaneamente, no Brasil, esse tipo de retábulo conheceu grande difusão. Vamos encontrá-lo em todo o país. Em São Luís do Maranhão, no altar-mor da igreja do colégio dos jesuítas, há um exemplar monumental, talvez o melhor do gênero. Em Cabo Frio, vamos encontrá-lo no convento franciscano. Em São Paulo, na igreja jesuítica do Embu, em altares colaterais. Essas duas igrejas acabam tendo disposição interna semelhante.



276



277

278

No Embu, a 'amarração' da capela-mor, como notou Lúcio Costa, é muito correta. As prumadas do altar correspondem às molduras dos painéis do forro em cujo reticulado aparecem pequenos abacaxis. Já em Cabo Frio, junto ao forro apainelado aparecem umas volutas dando a impressão de um acerto para a falta de amarração. No Embu, os altares colaterais são procedentes, ao que tudo indica, de outro templo e ali foram reaproveitados de uma forma harmoniosa. Uma curiosidade é que os fustes das colunas desses retábulos têm forma abaulada, parecendo intumescidos ao centro, e outra é a águia bicéfala dos Felipes abrigada ao centro das arquivoltas.

Dado o elevado número de paulistas de origem espanhola, não fica excluída a possibilidade daquele símbolo ali figurar de forma intencional e não por ingenuidade.

No Embu, há um púlpito de grande singeleza onde vemos ao centro o emblema da Companhia de Jesus contido num quadrado, em cujos vértices aparecem cabeças aladas de anjos. Essa composição pode ser surpreendida em diversas obras jesuíticas, como na porta do sacrário do altar-mor da igreja do Colégio de Salvador ou no púlpito do Colégio do Rio de Janeiro. Em nenhum local, todavia, terá a beleza do exemplar do Embu.

276 São Francisco da Bahia é o exemplar mais completamente realizado do que se convencionou chamar 'igreja toda de ouro'.

277 Retábulo do Colégio Jesuíta de São Paulo. Foto anterior a 1899, autor desconhecido.

278 Altar-mor da antiga igreja dos Jesuítas, hoje igreja de Nossa Senhora da Luz, São Luís, Maranhão.

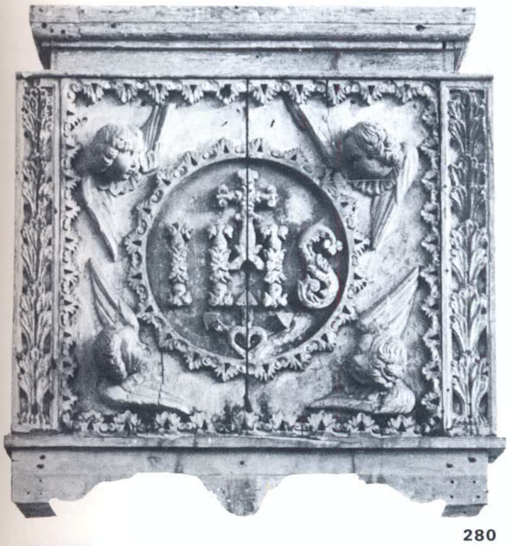
A composiçao do interior dessas igrejas, curiosamente, guarda grande semelhança. Todavia, na composição do retábulo-mor do Embu a 'amarração' acompanha com harmonia as linhas do forro.

279 Igreja Nossa Senhora dos Anjos, Cabo Frio, Rio de Janeiro.

280 Púlpito da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, São Paulo.

281 Igreja Nossa Senhora do Rosário, Embu, São Paulo.

279



280

281

Os retábulos joaninos

D. João V, cujo reinado se estendeu de 1706 a 1750, foi o grande incentivador das artes em Portugal, no início do século XVIII. Esse rei, servindo-se da riqueza provinda dos 'quintos' do ouro produzido no Brasil, dispunha de recursos para investir avultadas somas na produção artística.

Não hesitou em fazer vir de Roma prataria e ourivesaria, principalmente representados por objetos de culto atentamente observados pelos artistas nacionais.

Igualmente, era pródigo nos presentes que enviava a Roma. O papa Clemente XI, em contrapartida, ofereceu ao generoso monarca três coches alegóricos. Chegadas de Roma, em 1718, essas peças causaram grande alvoroço, não tanto por sua eficácia como veículos, mas pela talha dourada de que eram feitos, cujo rigor impressionou de tal forma os entalhadores portugueses que estes passaram a imitar-lhe o estilo, como ficou perceptível em alguns retábulos.

Outra fonte de inspiração para os entalhadores portugueses foram livros que chegaram a Portugal como o famoso *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700) do jesuíta André Pozzo, autor das pinturas ilusionísticas da igreja de Santo Inácio em Roma e de retábulos nessa igreja e na de Gesù na mesma cidade. Esse livro teve tradução para o português concluída em 1732. Nessa obra aparecem desenhos de retábulos com frontões curvos seccionados sobre os quais se assentam figuras de anjos, de cada lado. Ao centro aparecem sanefas e, ladeando a tribuna, frisos com motivos florais encadeados. Nas mísulas são vistos atlantes. O sacrário é incorporado ao retábulo. A coluna salomônica é desenhada com rigor.

Esses são exemplos de elementos formais que fazem parte de uma revolução na talha, com abandono do 'estilo nacional'. A principal alteração foi a substituição das arquivoltas concêntricas do arremate superior em favor de uma fórmula que passou a caracterizar o chamado 'estilo joanino'.

Dada a importância da obra do padre Pozzo e o fato de ter sido traduzida para o português não é impossível que tenha chegado ao Brasil nas mãos dos artistas da Companhia de Jesus ou trazida por artistas que vieram aqui se radicar, como foi o caso de Manuel de Brito (ativo em Lisboa em 1723 e no Rio de Janeiro a partir de 1724), principal representante da arquitetura joanina no Brasil e que em Portugal produzira notáveis obras em Lisboa e de quem falaremos adiante.

Outros livros que influenciaram a produção artística da época foram: o *Nuove inventioni* de Felipe Passarini (1698) e o *Architettura civile* (1711) de Ferdinando Galli de Bibiena (1657-1743).

Os artistas, igualmente, começaram a chegar a Portugal, como foi o caso do alemão que trabalhou em Roma onde italianizou seu nome: Ludovice (João Frederico Ludovice) (1670-1752), autor do monumental conjunto de Mafra com sua igreja envolvida pelo palácio e convento. No Porto, foi marcante a presença de Nicolau Nasoni (1691-1773). Como se vê, a era joanina foi um período áureo para as artes em Portugal. No que respeita à arquitetura, tivemos grande renovação devido à presença de arquitetos estrangeiros. Todas as artes foram beneficiadas.

282 Atlante do retábulo-mor da igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes, Minas Gerais.

IBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

No que se refere aos retábulos houve, igualmente, extensa renovação, a qual se transportou ao Brasil e abriu caminho para as melhores manifestações da talha brasileira. Os retábulos joaninos distinguem-se por sua grandiloqüência barroca atingida por componentes que refletem influências externas, particularmente romana, e por inovações devidas à presença de artistas estrangeiros.

Os retábulos que o padre André Pozzo realizara para as igrejas de Gesù e Santo Inácio em Roma tiveram grande repercussão à época e foram, juntamente com sua obra escrita, responsáveis pelo ingresso de novas formas no vocabulário escultórico, prontamente assimiladas pela rica tradição portuguesa.

Os retábulos dessa fase são arrematados superiormente por um coroamento característico, que passou a ser conhecido por *arco joanino*. No arco joanino são vistos, de cada lado, assentados sobre fragmentos de frontões curvos que encimam as colunas, anjos de grande porte com gestos desenvoltos. Ao centro do arco, em meio a figuras alegóricas, há um arremate curvo, envolto por volutas, festões, cabeças aladas de anjos e conchas, harmoniosamente dispostos.

No coroamento desse arco irá aparecer, principalmente nos retábulos portuenses, o grupo alegórico da Santíssima Trindade, protegido por uma sanefa, como é o caso do retábulo da Sé do Porto, elemento este que evoca o baldaquino de São Pedro em Roma. Os pequenos baldaquinos, sanefas, falsos cortinados com borlas, sustentados por pequenos anjos, são freqüentes.

As colunas se aproximarão mais do modelo berniniano coroadas por vigoroso entablamento sobre o qual está a figura já referida do anjo assente sobre fragmento de arco. Na base da coluna aparece uma mísula onde se sobressai a figura de um anjo em forma de atlante. Esses anjos têm configuração bastante diversificada quanto à sua postura; por vezes são meninos com gestos adocicados; por vezes figuras adultas de gestos dramáticos. Em alguns retábulos, aparece um par de colunas de cada lado, entre as quais se colocam nichos com seu pequeno dossel e base em forma de peanha.

Dois elementos surgem para inovar o centro da composição. Um deles é o quartelão, uma pilastra misulada, onde, às vezes, é colocada uma figura feminina em meio corpo arrematada inferiormente por um panejamento que se completa com ornatos que se integram à talha. Os quartelões conhecem variações; em alguns destacam-se volutas ou mísulas sobre os quais se assentam anjinhos com gestos de saudação. Outro elemento que vem caracterizar o retábulo joanino é o tratamento dado à abertura da tribuna onde um encadeamento de pequenas volutas, festões pendentes, conchas ou elementos fitomórficos formam um rendilhado que envolve o aro dessa tribuna central fazendo moldura para o trono que centraliza a composição. Uma inovação no tratamento espacial é a forma côncava que começa a surgir nos retábulos. As colunas extremas avançam, há uma curva de concordância com as colunas internas e desta passa-se à tribuna, colocada em plano mais recuado. Superiormente, o arco joanino se amolda à curva com diferentes soluções espaciais, sejam arcos de secção transversal cilíndrica, sanefas ou, ainda, pequenos baldaquinos do qual saem falsas cortinas, sendo qualquer solução acompanhada por uma rica ornamentação. Disso resulta um notável efeito cenográfico.

184

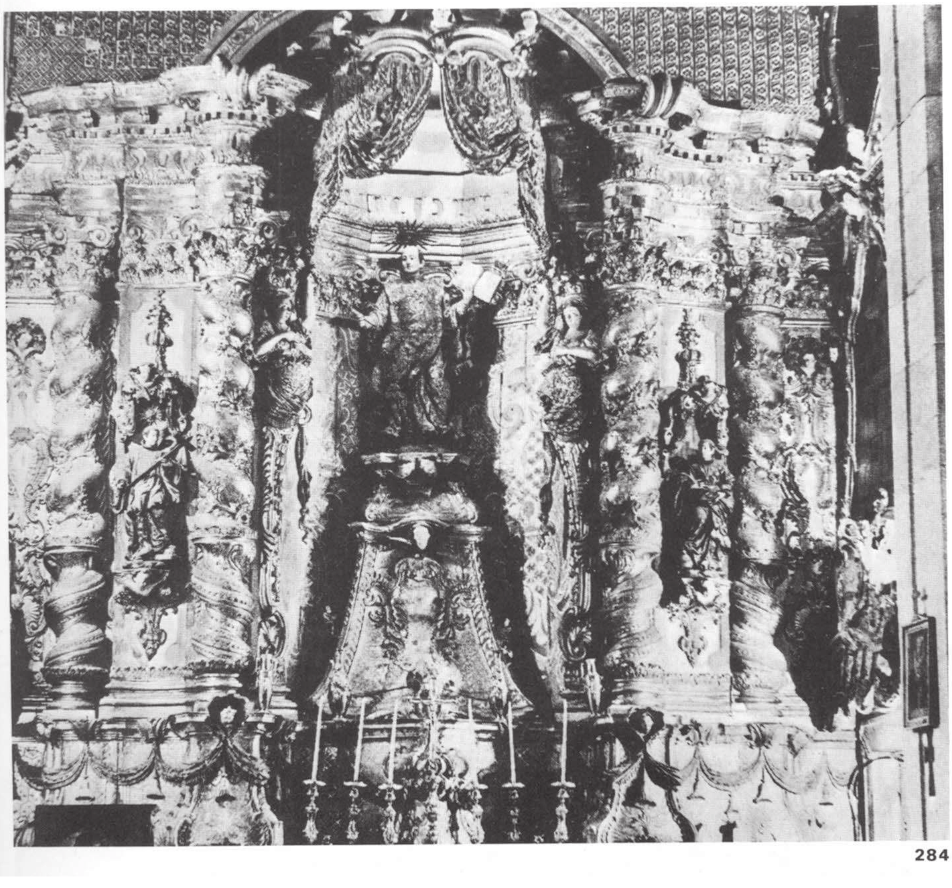
Dos retábulos dessa fase tem particular importância para a arte brasileira os retábulos da igreja de São Miguel de Alfama por aí ter trabalhado Manuel de Brito, artista de superiores qualidades que emigrou ao Brasil à época da conclusão dessa obra. Em São Miguel, Brito empregou essa concavidade, com alterações, como a colocação das volutas sobre as colunas interiores e não sobre as exteriores, como era usual.

"Também no entablamento executa uma curva por cima das colunas, à moda da cenografia dos Bibienas, e o friso suprime a velha forma quadrada a favor de uma nova, de perfil barrigudo." Robert Smith, a quem devemos essas observações, nota ainda que: "No remate, embaixo de um arco com lambrequim há um grande medalhão com um relevo de Deus em majestade".[106]

Aqui já começam vir à mente alguns notáveis retábulos brasileiros, mas há outros pontos que acentuam essa evocação. Ainda em São Miguel de Alfama "há dois altares laterais (...), cujos retábulos Germain Bazin atribuiu ao entalhador Manuel de Brito, mencionado em documentos da igreja, que julga ter exercido atividade no Rio de Janeiro em 1726".[107] Os retábulos têm planta côncava e configuração que parece ter origem no altar de São Luís Gonzaga da igreja de Santo Inácio de Roma datado de 1699. Ainda dois elementos são destacados: "as pequenas cabeças angélicas das banquetas dos altares e os ornatos em forma de xadrez, de losangos matizados, respirando uns e outros uma ligeira sugestão rococó". [108]

Manuel de Brito, a quem ainda são atribuídas outras obras destacadas em Portugal, veio ao Rio de Janeiro onde trabalhou na igreja de São Francisco da Penitência ao lado de outro Brito, Francisco Xavier de Brito (? -1751), o qual, posteriormente, foi a Minas onde veio a executar algumas obras-primas da talha no Brasil, de que falaremos adiante.

283 Igreja de São Miguel de Alfama, Lisboa, Portugal.
284 Retábulo de Santo Inácio, igreja do Colégio dos Jesuítas, Salvador, Bahia.



284

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Na igreja do Colégio da Bahia pode ser percebida, igualmente, a influência dos retábulos joaninos e os mesmos componentes atribuídos à influência do padre André Pozzo, em dois altares, os últimos a serem executados na igreja, o de Santo Inácio e São Francisco Xavier.

Nessas duas peças magistrais, a influência da obra de Pozzo é mais compreensível ainda, por se tratar de um templo jesuítico. São retábulos de planta movimentada com as colunas centrais projetando-se para frente. Dessa disposição, resulta um entalhamento curvo e movimentado mais adequado a composições cenográficas que arquitetônicas. O friso adquire perfil arredondado. As colunas aproximam-se do modelo salomônico de Bernini. Do arremate superior desce um cortinado cujas pontas são tomadas de cada lado por figuras de mulher em meio vulto que evocam influência de Laprade (1682-1738). Ao centro da composição a figura do santo, colocado sobre um alto supedâneo, tem gestos e panejamento de vestes bem distantes das primitivas imagens jesuíticas.

As colunas do retábulo se assentam em bases com formas que lembram pedestais de candelabros e são enlaçados por uma imitação de tecido franjado com borlas. Ao centro dessas bases aparece uma cabeça de anjo emergindo de uma concha.

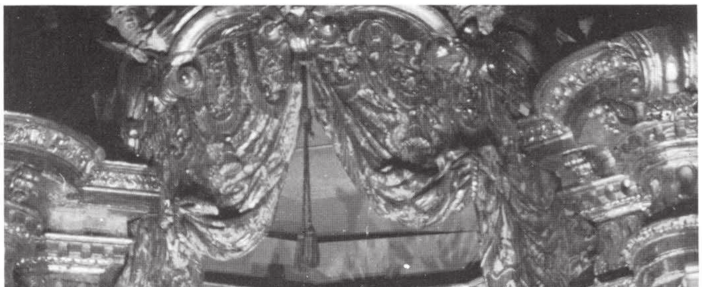
Essa faixa de imitação de tecido franjado percorre o retábulo de lado a lado com borlas pendendo das principais linhas de composição, dando um gracioso ritmo à base. Nessa base, entre os citados apoios de coluna em forma de pé de candelabro, vemos um desenho em xadrez na forma de losango, que nos trás à mente as soluções rococó, juntamente com os anjinhos que emergem das conchas.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

285 Igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia, altar de Santo Inácio, pormenor do retábulo.

286 Igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia, altar de São Francisco Xavier, pormenor do retábulo.

285



286

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

287 Igreja do Colégio dos Jesuítas de Salvador, Bahia, pormenor do altar de Santo Inácio, painéis da base com cartelas.

Mas a evocação do Rococó, presente em muitos componentes desses retábulos, é indiscutível nos painéis que ladeiam a mesa do altar. Nesses painéis aparecem cartelas assimétricas de bordos recortados, cada painel recebendo uma cartela com desenho diferente. Esse conjunto acompanha o movimento geral do retábulo, o que enfatiza o requinte do seu desenho. Se essas cartelas não forem acréscimos posteriores, é de se notar a precocidade de suas formas na talha brasileira.

Esses dois retábulos, de meados do século XVIII, são as manifestações mais evoluídas do retábulo jesuítico no Brasil, prenunciando algumas soluções que conheceriam importante evolução na arte brasileira.

Um fenômeno ligado à difusão da arte da talha são os artistas itinerantes. Impressiona seu avultado número. Só na região do Porto em 1788 passavam de 3 mil, "excluídas as igrejas matrizes". Essa informação que Robert Smith foi buscar na obra de frei Agostinho Rebelo da Costa de 1789, nos dá conta que "em Braga, Guimarães, Aveiro e Barcelos, sobretudo, havia pequeno grupo de trabalhadores, de afinidades estilísticas com o Porto, que viajando por toda a região, forneciam as plantas e executavam as obras de vasto número de ermidas e santuários".[109]

Essa 'escola do Porto' definiu alguns elementos regionais: "1º) as magníficas sanefas e enquadramentos de janelas; 2º) os púlpitos escultóricos; 3º) os arcos cruzeiros elaborados; 4º) as pilastras interrompidas por mísulas e imagens, conhecidas como 'quartelões', e 5º) os retábulos de vários andares".[110] Se, somente na região do Porto, o número desses artistas chega a 3 mil, salvo eventual erro da avaliação, imagine-se seu número em Portugal inteiro. E, note-se, eram artesãos aptos a fornecer plantas e executar obras.

O fato não terá sido novidade na história da arquitetura, se lembrarmos os artistas itinerantes à era das catedrais góticas. O que cumpre registrar é a extrema difusão dessa arte em Portugal, o que faz supor, igualmente, sua difusão pelo ultramar. Quanto ao Brasil, basta consultar o valioso dicionário de Judith Martins para constatar, a cada página, a multiplicidade de artistas e artífices que vieram da Metrópole para trabalhar na região do ouro.

O retábulo joanino no Brasil. O estilo Brito.

"Acontecimento capital na história da talha brasileira." Com essas palavras Germain Bazin[111] se refere à realização da talha para a capela da Venerável Ordem Terceira da Penitência no Rio de Janeiro, em 1726.

O estudioso francês não fica aí nas suas expressões, acrescentando adiante: "Apesar de executada no Brasil, a talha da Penitência é uma obra inteiramente portuguesa, obra-prima da escola de Lisboa"; com um destaque: "O ritmo decorativo da talha da Penitência é até superior ao desenho um pouco confuso da capela-mor dos Paulistas de Lisboa, que deve, entretanto, ser posterior a São Miguel de Alfama". E mais: "Quanto à qualidade da fatura, iguala-se à dos Paulistas, se é que não a supera".

É preciso recordar que as citadas igrejas dos Paulistas de Lisboa e São Miguel de Alfama são, juntamente com a Sé do Porto, consideradas obras exponenciais da talha joanina. Robert Smith reservou para essas obras a expressão "maravilha da talha joanina". Pois Bazin, à vista da data de sua execução, considera o conjunto da Penitência "singularmente precoce, mesmo para Lisboa". Nos arredores de Lisboa, na matriz de Merceana, há dois retábulos colaterais atribuídos a Manuel de Brito, ocorrendo nessa igreja a presença de medalhões com cabeças nos enquadramentos dos retábulos, nas sanefas das portas e balaustrada do coro.[112] O gosto pelo uso desses medalhões com cabeças, na talha parietal, será um traço característico da obra desse artista. Surpreendente nesses retábulos é, ainda, a disposição 'em perspectiva' do arco de arremate, efeito obtido pela disposição a 45 graus dos fragmentos de arco da cimalha.

Esse recurso não seria propriamente uma novidade, como ocorre, ademais, com os componentes do retábulo em geral. Já os vemos em muitas composições renascentistas e maneiristas, tanto em obras realizadas como em publicações. A originalidade, agora, está na maneira de ordenar, compor, equilibrar, compatibilizar um complexo vocabulário de formas de molde a se atingir um resultado final que revele unidade e coerência. Estaremos, então, diante de um estilo. E os artistas da época de D. João V conseguiram realizá-lo. Referindo-se à igreja da Penitência do Rio de Janeiro, Mário Barata escreve: "Entre os altares laterais e a cimalha, a talha é toda de Manuel de Brito, incluindo-se ao menos um dos púlpitos, contratado em 1732, e o coro, tendo sido ajustado à obra em 1739. Seus pendentes com folhagens ou flores são característicos da época e surgem, não só na igreja de São Miguel de Alfama e outras de Portugal, como também na área de influência espanhola, a exemplo da igreja dos jesuítas de Quito, Equador. Mais típicos da obra do entalhador são os medalhões ovais ou circulares, com bustos, inclusive os bastante 'à antiga' embaixo do coro". O mesmo autor dá a medida da importância da obra desse artista: "Manuel de Brito trabalhara antes no altar da capela-mor e evidentemente nas paredes desta última. *Naquela, possivelmente, inova, no Brasil, o coroamento do retábulo com dossel e sanefa, bem proeminente ao centro e encimado por serafins e dois anjos, ladeando a figura de Deus Padre*".[113] (grifo nosso) Esses fatos levaram Rodrigo Mello Franco de Andrade a atribuir a Manuel de Brito o mérito de ser o iniciador de um estilo de talha no Brasil.[114]

Importa assinalar que num dos contratos, Manuel de Brito se obrigava a apresentar um *risco* e apresentou vários, para, dentre eles, um ser executado. Essa circunstância mostra que sua atuação não se resumia à execução. A concepção também é sua. A talha dessa igreja, como aconteceu com a capela dourada de Recife e São Bento no Rio de Janeiro, igrejas que revelam, igualmente, grande unidade, não foi encomendada de uma só vez, mas por contratos sucessivos. E aqui, entra Francisco Xavier de Brito com uma atuação perfeitamente coerente com a de seu confrade. Parece que ambos partilhavam o mesmo *atelier* e ainda não se esclareceu se não seriam até parentes.

Saiu beneficiada dessa integração a unidade final alcançada. Em 1735, Francisco Xavier de Brito contratou a talha do que Mário Barata descreve como "o esplendoroso arco cruzeiro, coroado de grande tarja com dois anjos de corpo maior que o natural humano" No ano seguinte foram contratadas as talhas dos altares laterais, obra concluída por volta de 1739.

Da importância desses trabalhos nos fala Rodrigo Mello Franco de Andrade: "Assim, a tarja que encima a composição magistral da capela-mor da igreja da Penitência desta cidade reaparece, com feição semelhante, em todas as tarjas esculpidas em madeira ou pedra-sabão pelo Aleijadinho, no alto do arco cruzeiro das igrejas mineiras em que este deixou sua marca possante (. . .)"[115] Esse artista realizou ainda a talha do altar de Nossa Senhora da Conceição, da capela primordial da ordem. Bazin vê no relevo volumoso desta peça o mesmo estilo da tarja do arco cruzeiro da igreja. Mário Barata, "que destaca o fato deste artista ser designado na Penitência como *escultor* e no famoso texto do vereador de Mariana, Joaquim da Silva (1790), como *estatuário*, enfatiza, ainda, um evento sumamente importante: a mudança para Minas de Francisco Xavier de Brito, co-iniciador de um estilo que, da Penitência, "levou para Nossa Senhora do Pilar e Santa Efigênia em Ouro Preto, com os horizontes amplos que o novo estilo encontrou em Minas e que se prolongariam nas soluções mais *rocaille* do grande criador Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho" (1738-1814). Este nosso inigualado artista, ao que indicam os estudos, esteve no Rio de Janeiro, na viagem, que se supõe única, que teria realizado. O que visitou nessa cidade é objeto de conjeturas. É difícil acreditar que não tenha ido à Penitência. Se foi, deu mostras de ter aproveitado muito a visita.

Antes de acompanhar Brito em sua viagem a Minas, vamos examinar o seu altar de Nossa Senhora da Conceição, da capela primordial da Ordem. Na sua vigorosa composição são claros os componentes do estilo joanino. A planta é movimentada, convexa. As colunas torsas são substituídas por quartelões a cuja base se assentam imagens dos quatro evangelistas, em pleno vulto. Os dois quartelões centrais projetam-se para frente e sobre eles se assenta o arco do arremate, encimado por um grupo escultórico. Na prumada desses quartelões há duas figuras, alegóricas, à fé e à esperança, sentadas sobre fragmentos de arco. Esses quartelões apóiam-se sobre mísulas onde vemos conchóides e cabeças de anjo. O frontal do altar, abaulado, incorpora-se à composição central do retábulo formando-lhe base. Como em todo retábulo joanino, o sa-

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

crário integra-se à talha e dele nasce o trono em degraus. A boca da tribuna recebe um belo rendilhado de volutas onde se assentam meninos e onde vemos pequenas cabeças de anjos. Os dois quartelões externos ficam em plano recuado e entre eles e os centrais há faixas de concordância cilíndricas que lembram as soluções lisboetas, com seus medalhões, volutas e anjos. O entablamento, em conseqüência dos diferentes planos em que esse retábulo se desenvolve, adquire uma rica movimentação que entra tribuna adentro. No frontal, há uma sugestão rococó no belo desenho, que tem ao centro um medalhão com o perfil de Cristo, do qual saem raios. Observando-se o conjunto notam-se algumas linhas de força, como a composição apiramidada cujo vértice é a imagem da Virgem e cuja base é a mesa do altar que se afunila no frontal. Ou, então, o entablamento e cornijas que se prolongam nas paredes laterais da capela.

Mas desses requintes será rica a arte das minas gerais.

As manifestações mais evoluídas do retábulo no Brasil ocorreram na região de mineração de ouro e diamante, a partir de meados do século XVIII.

Para tanto, concorreram uma grande concentração de riqueza e uma intensa vida urbana.

A concentração de riqueza atraiu mestres-de-obras e artistas imigrados espontaneamente ou a serviço da Coroa. A intensa vida urbana criou clima para o florescimento de uma vida cultural à qual não esteve ausente qualquer forma de arte.

O relativo isolamento das cidades terá tido influência no surgimento de uma arte com personalidade própria, fato por vezes superestimado. Distantes do litoral e dele separados por péssimos caminhos, os núcleos de mineração não podiam ter à mão material trazido como lastro de navio como ocorria nas cidades litorâneas.

Em Salvador, por exemplo, seria possível erigir um templo — Conceição da Praia é o melhor exemplo — inteiramente com pedras vindas de Lisboa. Chegar a Vila Rica ou Diamantina, cruzando serras e usando transporte muar, já era grande proeza. Transportar material, quase impossível.

A metrópole chegou a fechar o acesso a núcleos diamantíferos e nada fazia para melhorar as vias de comunicação pois "quanto melhores os caminhos, maiores os descaminhos".

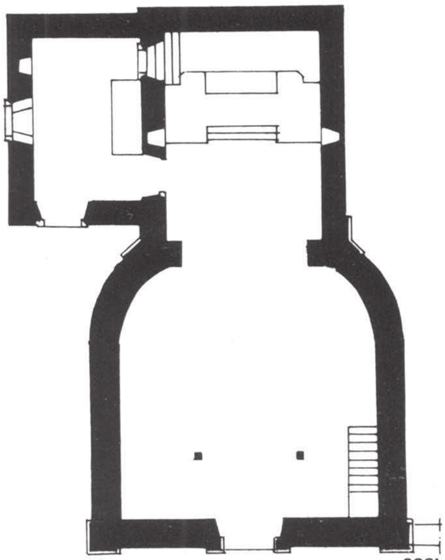
Por outro lado, as ordens religiosas que nas cidades litorâneas marcaram muito a paisagem com suas igrejas e volumosos conventos implantados em pontos cuidadosamente escolhidos, foram proibidas de se instalar na região do ouro, por determinação muito clara da Coroa: "que se lance para fora padre que ali não tiver ministério e pela violência se de outra forma não quiser sair". Dessa forma, vedava-se o acesso das ordens religiosas, o que vale dizer, dos modelos que estas traziam da Europa, dos artistas que viviam à sua sombra e dos operosos irmãos leigos.

Esse fato tem levado alguns teóricos a se colocar na cômoda e patriótica atribuição ao gênio nativo de toda manifestação artística, como se ela brotasse da terra junto com o ouro. Para se situar a questão num prisma mais correto é preciso considerar-se a intensa vida urbana que

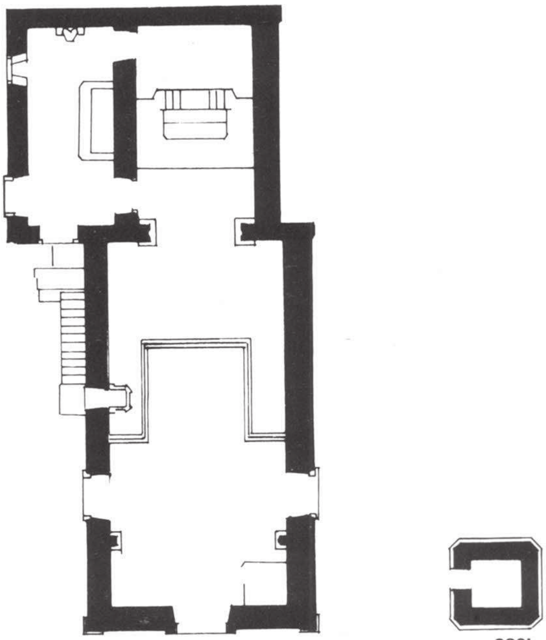
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

288a

289a



288b



289b

288 a,b As primitivas capelas mineiras de arraial, precedendo a construção das grandes matrizes, restringem-se ao essencial. São João Batista, no morro da Queimada, tida como a mais antiga, tem hábil solução de planta, com as paredes laterais convergindo para a capela-mor.
Planta da capela de São João Batista, Ouro Preto, Minas Gerais.
Desenho feito a partir do original de Paulo F. Santos.

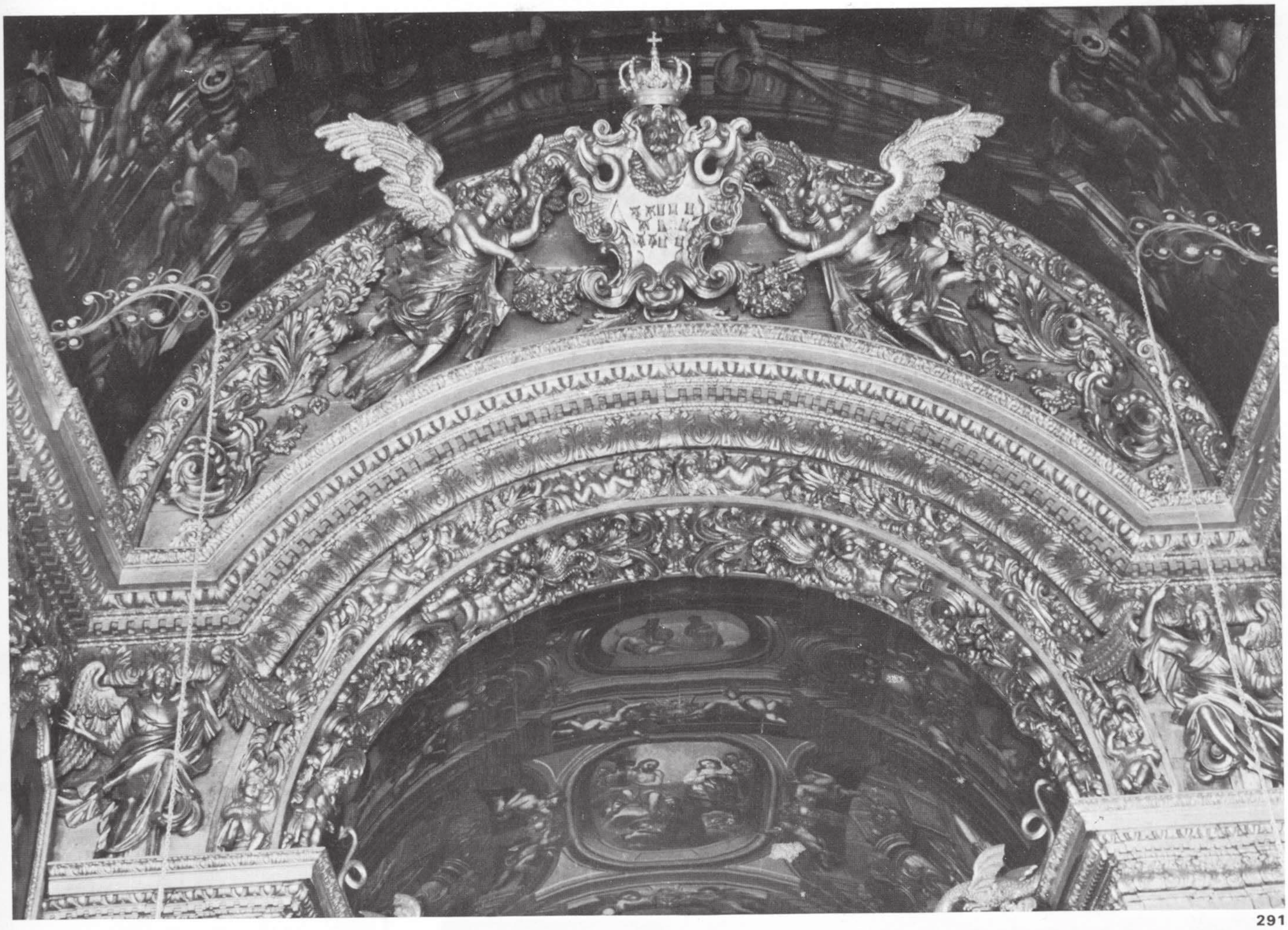
289 a,b A capela do Padre Faria ainda guarda sua ambientação no meio do terreiro e a sineira destacada.
Planta da capela do Padre Faria, Ouro Preto, Minas Gerais.
Desenho feito a partir do original de Paulo F. Santos.

animava Vila Rica. Saint-Hilaire admirou-se com o variado comércio, registrando que Vila Rica tinha lojas tão providas quanto Londres. Terá sido, talvez, o primeiro mercado urbano da América Latina. Os músicos contavam-se às centenas, havendo mais deles em Vila Rica que em todo o Reino, segundo um cronista. De cada casa saíam acordes musicais e partituras encontradas em época recente revelam que peças de Haydn e Mozart eram executadas breve tempo depois de compostas. Curt Lange encontrou uma partitura de Haydn, cujo papel, no canto inferior, tornara-se transparente tal o número de vezes que aquela peça deve ter sido executada.

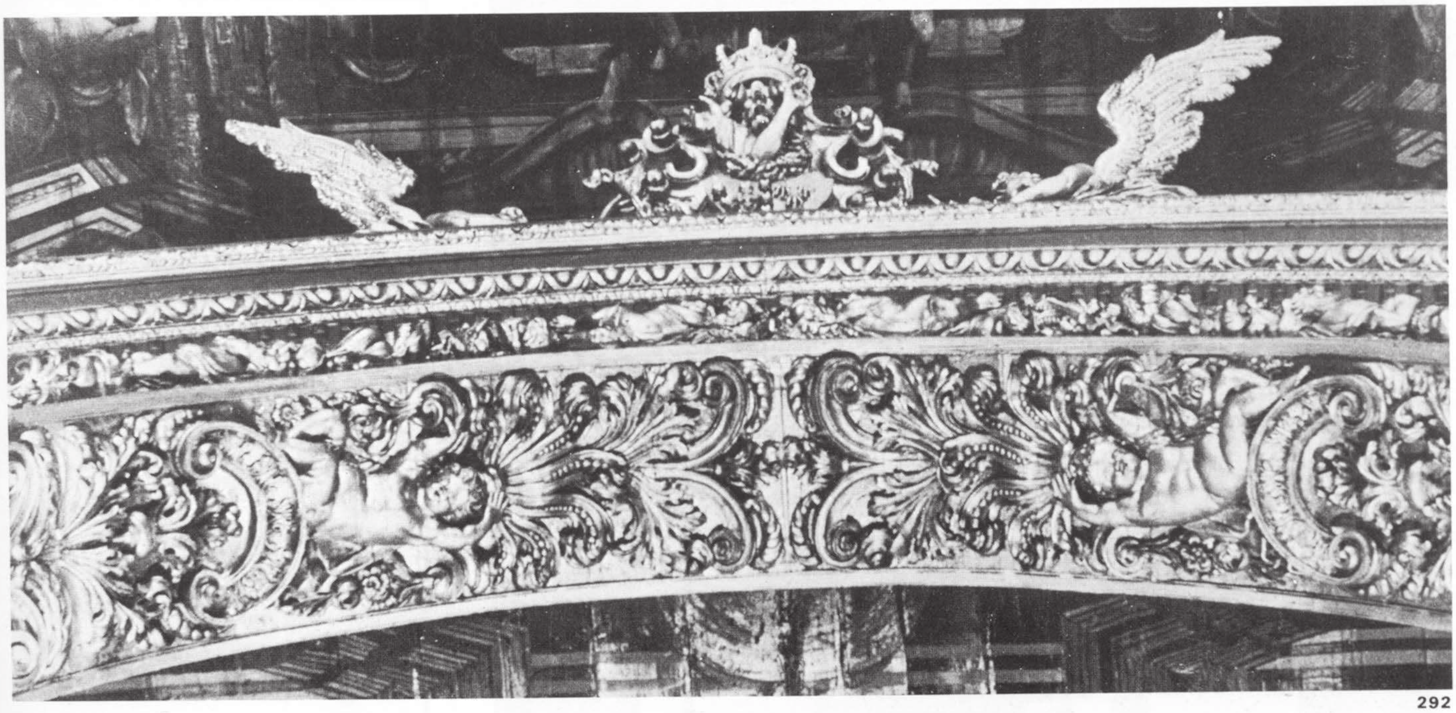
Não surpreende, pois, o diagnóstico formulado pelo Dr. Hans Halm, "maior autoridade européia em música pré-clássica", quando lhe foi apresentada uma partitura do Barroco mineiro, sem se revelar a origem da peça: "é música de primeira qualidade, escrita por um *grande mestre*, estilisticamente o mais puro pré-clássico, e foi composta dentro desta região" e apontou no mapa a região do sudoeste alemão, noroeste da Áustria e nordeste da Itália; região por onde circulavam Bach, Gluck, Vivaldi e Mozart. O mestre ficou atônito ao saber que "esta música foi escrita por um mulato em pleno sertão brasileiro em 1782!"[116]

192

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



291



292

290 Interior da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.

291 Arco cruzeiro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.

292 Pormenor do arco cruzeiro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

A Arcádia Mineira foi, por sua vez, manifestação de uma animação literária que empolgava figuras que viriam a se notabilizar na política tanto quanto nas letras. Dessa geração, muitos jovens, filhos de mineradores enriquecidos, são mandados à Europa para cursar universidades.

A cidade passa a preocupar a Coroa.

A presença do poder real se faz sentir em vultosas obras públicas, a exemplo do palácio dos Governadores ou da Casa de Câmara e Cadeia, a "magestosa prisão" como é mencionada nas *Cartas Chilenas*. É, sobretudo, no governo de Gomes Freire de Andrade que inúmeras obras públicas são realizadas, como a definição de praças públicas, calçamento de ruas, construção de pontes de pedra com arco pleno, algumas com requintes de execução como a de Antônio Dias, com sua planta circular.

O abastecimento de água é enfrentado pela construção de cerca de cinqüenta fontes. Para execução desse considerável número de obras são chamados experientes profissionais como José Fernandes de Pinto Alpoim, o sargento-mor-engenheiro Pedro Gomes Chaves, o mestre Manoel Francisco Lisboa, (? -1767), pai do maior artista da era colonial,

responsável pelas obras da casa dos Governadores e de inúmeras outras; seu irmão Antônio Francisco Pombal, carpinteiro e entalhador, de superiores qualidades, como deu provas na matriz do Pilar, José Pereira dos Santos (? -1762), Antônio de Souza Calheiros, José Coelho Noronha, Felipe Vieira e muitos outros, como Francisco Xavier de Brito que chega do Rio de Janeiro onde dera mostras de dominar os segredos do estilo joanino.

Mas os mestres e artistas consagrados não chegam para tanta obra e é necessário formar novos profissionais. Esse aprendizado se faz nas oficinas e nos canteiros de obra, como era habitual, mas isso não parece suficiente, dada a grande solicitação. Constata-se, então, a existência de ensino sistemático, como se depreende da crônica do segundo vereador de Mariana: "Nesta casa forte (referia-se ao palácio do governo) e hospital da misericórdia ideada por Manoel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessarão a muita gente".[117]

Assim, Manoel Francisco Lisboa, que vemos freqüentemente chamado a elaborar riscos e fazer louvações, empenha-se igualmente na formação de novos profissionais e, entre eles, certamente, seu próprio filho.

Antônio Francisco Lisboa cresce, pois, nesse ambiente de grande animação artística e seu talento se revela precocemente. Aos 14 anos (1752), o pai incumbe-o do risco de um chafariz para o palácio dos Governadores.

"É que homem prático e empreendedor, Manuel Francisco beneficiava-se do talento do filho — precocemente iniciado nos segredos da arte do desenho arquitetônico e ornamental e no aprendizado dos ofícios de marceneiro e entalhador — para a elaboração eventual dos riscos necessários aos contratos de empreitada que fazia (. . .)". Esta observação de Lúcio Costa é completada por uma avaliação significativa:

"Entretanto, este risco já encerra, como um embrião, o caráter e a feição da obra futura do Aleijadinho".[118] Em 1761, seu pai constrói o chafariz do Alto da Cruz. Para seu coroamento, Antônio Francisco executa um busto feminino, semidesnudo, em pedra-sabão, sua primeira obra datada. Esta obra parece revelar o prestígio que cedo o artista passa a desfrutar.

Manuel Francisco Lisboa elabora o risco para a matriz de Nossa Senhora do Bonsucesso de Caeté, obra notável por ter sido a primeira inteiramente executada em pedra, cuja execução foi arrematada por Antônio Gonçalves Bracarena.

Esse templo, dadas as peculiaridades de sua execução, representa o início de obras com possibilidades de maior rigor na perfilatura. Além disso, Antônio Francisco pôde trabalhar no seu interior, na talha de alguns retábulos. Este fato merece especial destaque.

Em 1758, José Coelho de Noronha contrata a realização do retábulo da capela-mor e em 1765 requer pagamento por sua execução e douração.

Com ele trabalha Antônio Francisco. Não se tem documentação quanto à execução dos púlpitos e dos oito retábulos da nave, conjunto que revela grande unidade, como notou Germain Bazin. Todavia, é evidente em alguns pormenores a mão de Antônio Francisco, a quem se atribui a bela imagem de Nossa Senhora do Carmo. Nos retábulos da matriz de Caeté vemos já muitas inovações formais que reencontraremos na produção mais evoluída de Antônio Francisco. Haja vista, no altar de Santa Luzia, os quartelões com seu elaborado capitel e duas cabeças de anjo, cujos traços são inconfundíveis.

293

293 Antônio Francisco Lisboa, busto de coroamento do chafariz do Alto da Cruz do Padre Faria, 1761, Ouro Preto, Minas Gerais.
294 Pátio central do palácio dos Governadores, Ouro Preto, Minas Gerais. O risco dos chafarizes ladeando a escada é de Antônio Francisco Lisboa.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

294

Como vemos, foi bastante rica a iniciação artística de Antônio Francisco. O aprendizado no canteiro de obras, na elaboração de riscos, na escultura em pedra-sabão e na talha dos altares. Deveria ter, pelo convívio com seu pai, sólidas noções da arte de construir. Sylvio de Vasconcellos assinala ainda um outro fato importante nesse processo: a presença em 1751, em Vila Rica, de João Gomes Batista, abridor de cunhos da casa de Fundição, profissional erudito com quem Antônio Francisco terá aprendido composição e princípios de heráldica. O requintado desenho das graciosas portadas podem ter aí sua remota origem.

Parece, ainda, fora de dúvida, que terá travado conhecimento com gravuras reproduzindo obras célebres como já ficou demonstrado pela análise de algumas de suas composições. Lourival Gomes Machado chama atenção para a semelhança de composição do frontal de um dos púlpitos de São Francisco de Assis de Ouro Preto com um dos painéis de Ghiberti (1378-1455) da porta do batistério de Florença.

Germain Bazin dedicou aprofundado estudo às figuras que poderiam ter inspirado a obra de Congonhas do Campo.[119]

Parece, pois, evidente que Antônio Francisco, a par de seu invulgar talento, teve sólida formação artística, fatos que, somados, nos deram o mais completo artista colonial, responsável por obra de alta erudição e inconfundível cunho pessoal.

Três mestres são, portanto, identificados na formação de Antônio Francisco Lisboa: o seu próprio pai, João Gomes Batista e José Coelho Noronha, respectivamente um arquiteto e mestre-de-obras, um abridor de cunhos, medalhista de mérito e um entalhador. Some-se a esses a figura de seu tio, cuja mais notável obra conhecida é a matriz do Pilar. "Este templo, talvez desenhado pelo sargento-mor engenheiro Pedro Gomes, foi construído e adornado interiormente por Antonio Francisco Pombal com grandes columnas de ordem corinthia, que se elevão sobre nobres piedestães a receber a cimalha real com seus capiteis e resaltos ao genio de Scamozzi"[120]

Pombal realizou a proeza de criar um espaço novo no interior do templo, com as colunas e mais elementos mencionados pelo vereador de Mariana, autor do texto acima.

Nessa obra trabalhou Francisco Xavier de Brito, autor do retábulo da capela-mor. A influência desse artista na obra de Antônio Francisco é tão clara que se chegou a cogitar se este último não teria sido mesmo seu discípulo.

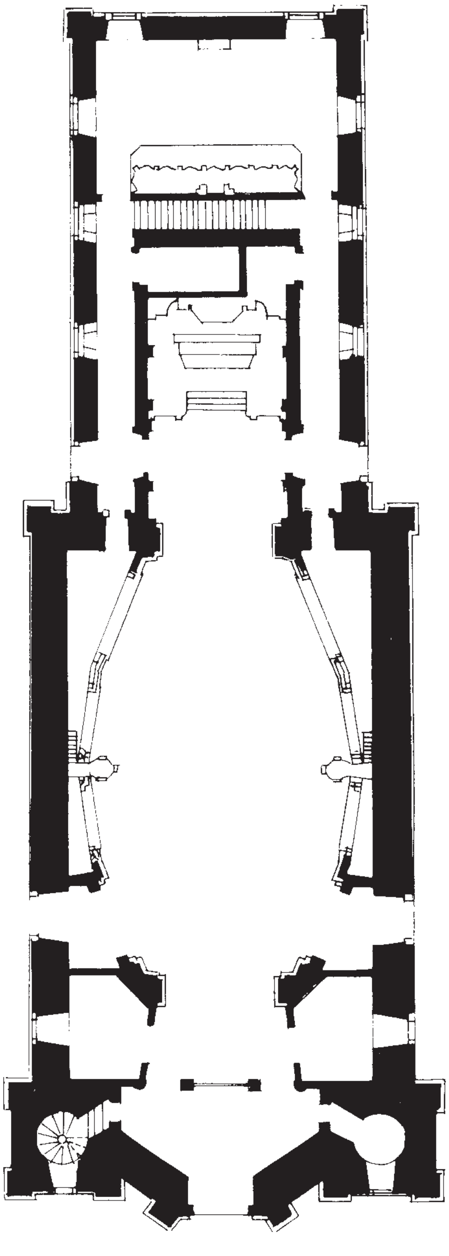
Rodrigo Mello Franco de Andrade adverte porém que: "quando Francisco Xavier de Brito arrematou as obras de talha da capela-mor e do zimbório da referida matriz (1746), Antônio Francisco era muito pequeno: estaria com oito anos"[121] Contaria 16 anos a prevalecer a hipótese de Antônio Francisco ter nascido em 1730.

Não obstante, esse autor chama atenção para "certos pormenores característicos de seus retábulos que se reproduzem nas obras de Antônio Francisco, embora traduzidas num estilo novo".

Mesmo não tendo sido discípulo, são evidentes as afinidades, como registra esse mesmo autor: "Assim a tarja, que encima a composição magistral do frontispício da capela-mor da igreja da Penitência desta cidade (Rio de Janeiro) reaparece, com feição semelhante, em todas os tarjas esculpidas em madeira ou em pedra-sabão pelo Aleijadinho, no alto do arco cruzeiro das igrejas mineiras em que este deixou sua marca

295 Frontal do púlpito da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



296 Planta da matriz do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais. Notar o interior do templo, de forma poligonal em madeira, obra de Antônio Francisco Pombal. Desenho baseado em levantamento de Paulo F. Santos.

possante. Assim também as pencas de querubins, aos três, com traços bem definidos, ocorrem nos retábulos de Francisco Xavier e de Antônio Francisco, bastante aparentadas.

Assim, ainda, os medalhões com figuras 'meio relevadas' e outros elementos peculiares ao estilo do entalhador do primeiro e que reaparece no do segundo, sem lhe atenuarem, porém, a forte originalidade".[122]

Francisco Xavier de Brito trabalhou em Minas "ao menos de 1741 a 1751". A entrega da realização da capela-mor da matriz do Pilar à sua arte parece dar medida do conceito que desfrutava. Pode-se, até, cogitar se não teria sido convidado a ir do Rio de Janeiro a Minas para tão importante tarefa. Realizou, ainda, em Vila Rica retábulos na igreja de Santa Ifigênia. Mas, particularmente interessante, é o retábulo da capela-mor da matriz de Catas Altas, que lhe é atribuído. Ali vamos encontrar os componentes básicos dos retábulos mais evoluídos da arte mineira ao lado de elementos que lembram sua obra do Rio de Janeiro, como os evangelistas representados sentados, com livro aberto à mão, nos quartelões.

Avulta no coroamento o grupo da Santíssima Trindade, que vamos encontrar nos melhores retábulos de Antônio Francisco Lisboa. A excepcional qualidade dos retábulos realizados por Antônio Francisco Lisboa não pode ser compreendida sem se considerar ser ela parte de uma obra escultórica muito mais ampla.

O risco da capela Terceira de São Francisco de Ouro Preto foi-lhe confiado em 1766, fato que parece revelar o prestígio que cedo desfrutava, pois teria, então, 28 anos. Em 1794, conclui o retábulo dessa igreja. Entre essas duas datas ligadas a esse templo singularmente importante, há um grande número de realizações como a portada para a igreja do Carmo de Sabará (1771), para as igrejas franciscanas de Vila Rica e São João del-Rei (1774), os lavatórios para o Carmo e São Francisco de Vila Rica (1776), e o surpreendente coro do Carmo de Sabará com seus vigorosos atlantes (1781).

Neste ano elabora o risco para a capela-mor de São Francisco de São João del-Rei e, logo a seguir, o retábulo para a fazenda Jaguara. Em 1784, faz o retábulo para Rosário em Santa Rita Durão e, logo depois, trabalha em retábulos da nave da matriz de Caeté. Em 1788 se ocupa dos retábulos da nave de São Francisco de São João del-Rei para, finalmente, em 1790, projetar o de São Francisco de Ouro Preto, sua obra mais evoluída na talha.

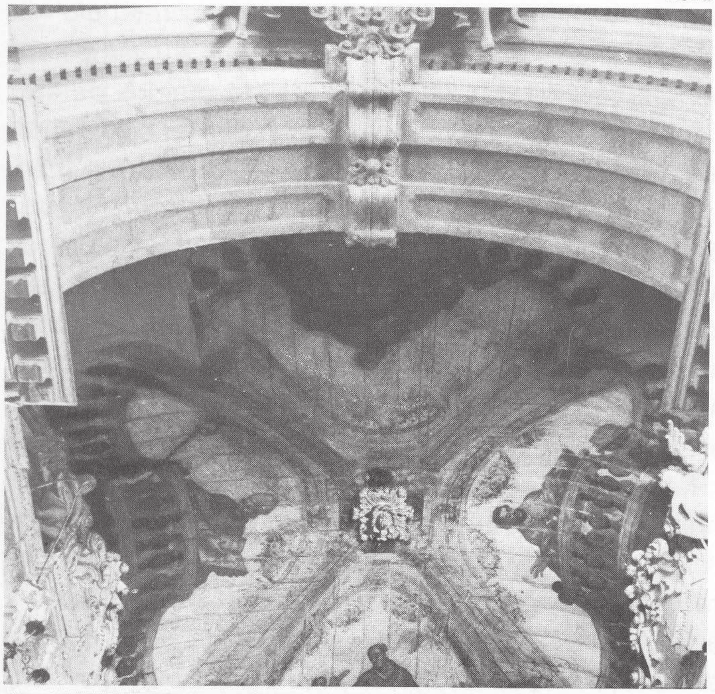
Muitos dos elementos das portadas que realizou pertencem ao repertório dos retábulos. E seus retábulos são indissociáveis da arquitetura e da escultura que compõe os interiores, os púlpitos, por exemplo.

Podemos nos fixar em três exemplos, apenas para avaliar a qualidade de sua obra. Os dois retábulos da capela-mor das igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João del-Rei e o retábulo da fazenda Jaguara, hoje colocado na matriz da Nova Lima.

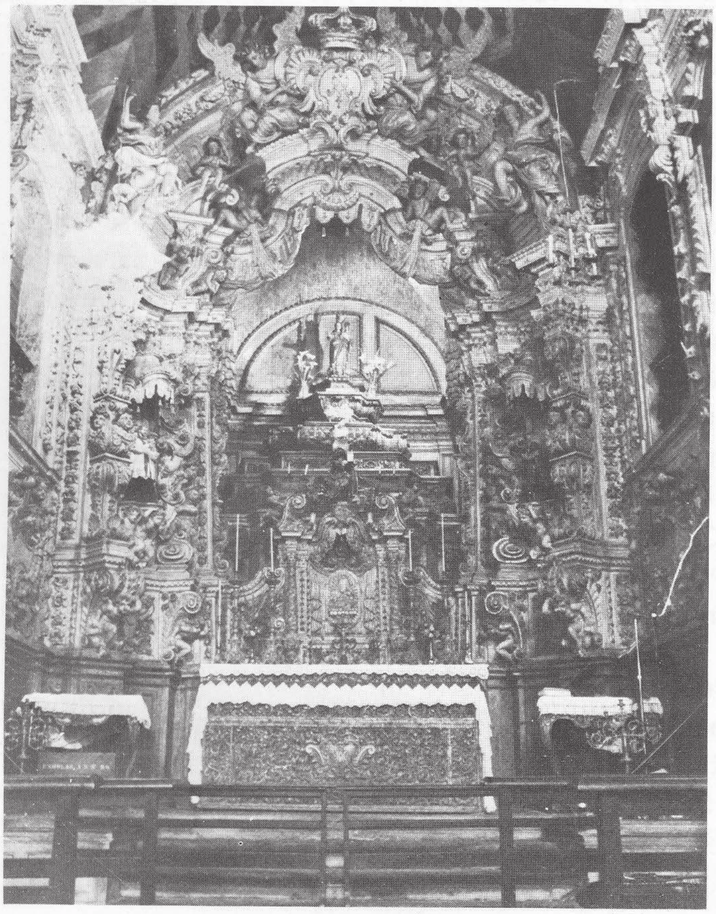
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

297a, b Capela-mor da igreja de Santa Ifigênia, Ouro Preto, Minas Gerais.
298 Retábulo da igreja matriz de Catas Altas, Minas Gerais.
299 Retábulo do altar-mor da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.

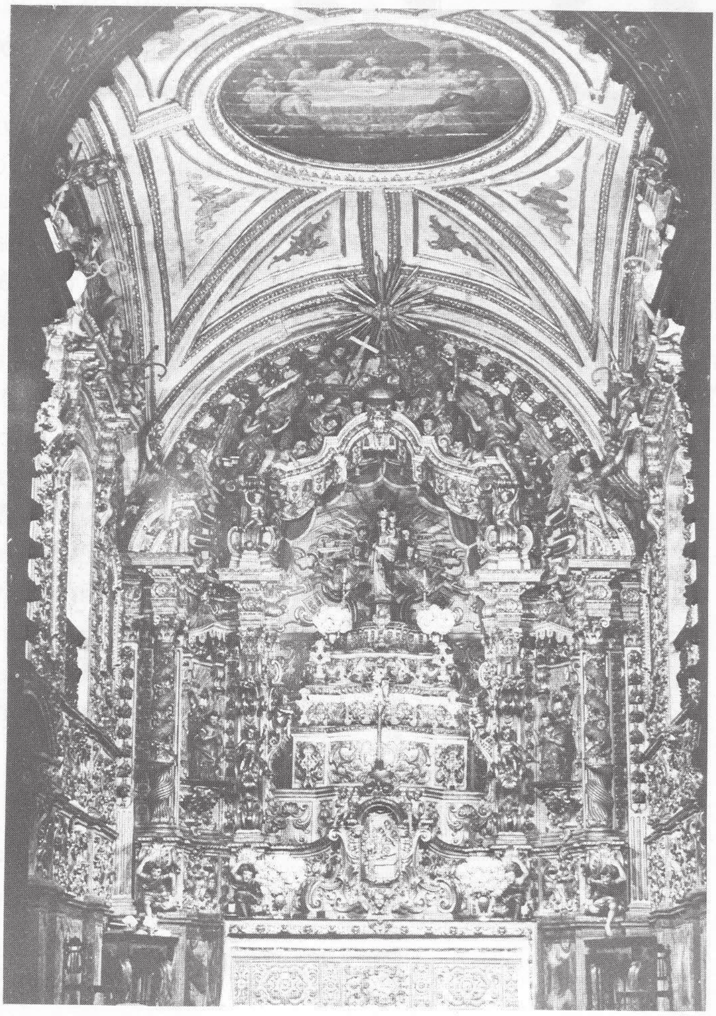
297a



298



297b



299

300

300 Retábulo da igreja de Nossa Senhora do Pilar, Nova Lima, Minas Gerais.

As peças escultóricas para presépio, por sua natureza, tinham maior trânsito. Poderiam ter vindo de Portugal exemplares capazes de inspirar os artistas locais. As peças existentes no Museu da Inconfidência de Ouro Preto apresentam notável movimentação e diversificação no tratamento. Algumas são vestidas com tecido, o que permitiria estudo do panejamento, como certos artistas faziam antes de se lançar à elaboração de obras de maior vulto.
As peças em madeira revelam grande habilidade na solução do panejamento.
O pastor ajoelhado coloca-se entre as melhores peças de Antônio Francisco Lisboa.

301 Antônio Francisco Lisboa — Figura de presépio, madeira policromada, 36, col. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

302 Antônio Francisco Lisboa — Figura de presépio, madeira policromada, 59, col. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

303 Antônio Francisco Lisboa — Figura de presépio, madeira policromada, 58, col. Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

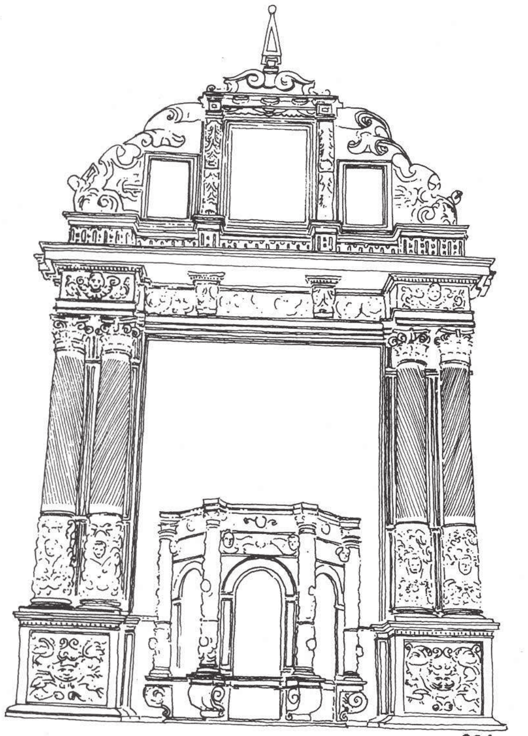
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

301

302

303

EVOLUÇÃO FORMAL DO RETÁBULO
Desenhos de Luís Alberto do Prado Passaglia
Estudo de Benedito Lima de Toledo



304a

304b

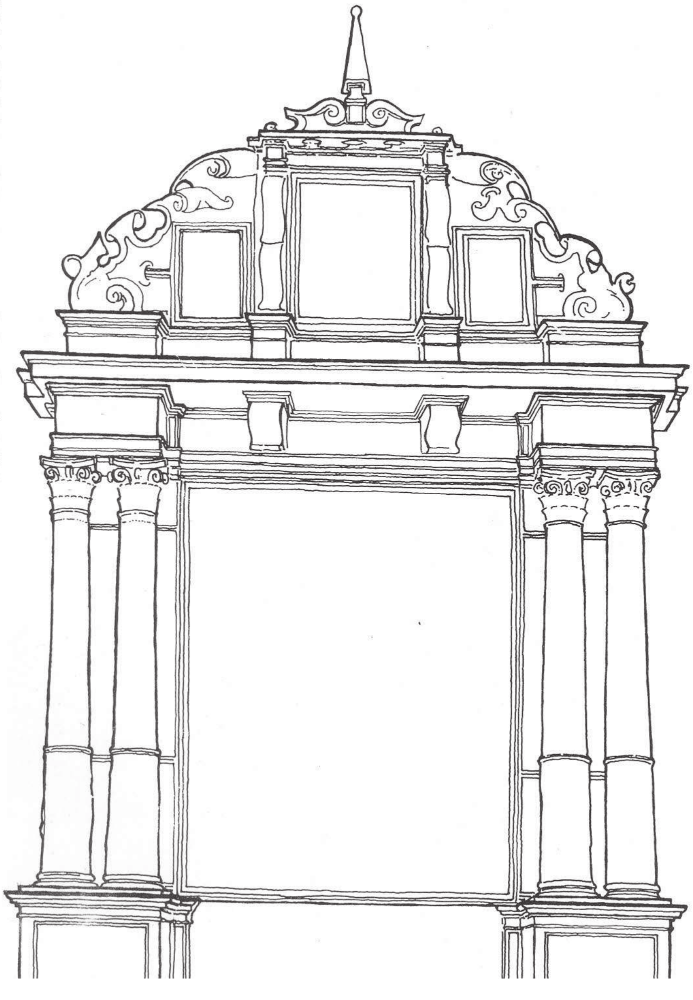
304 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da antiga igreja do Colégio do Rio de Janeiro.

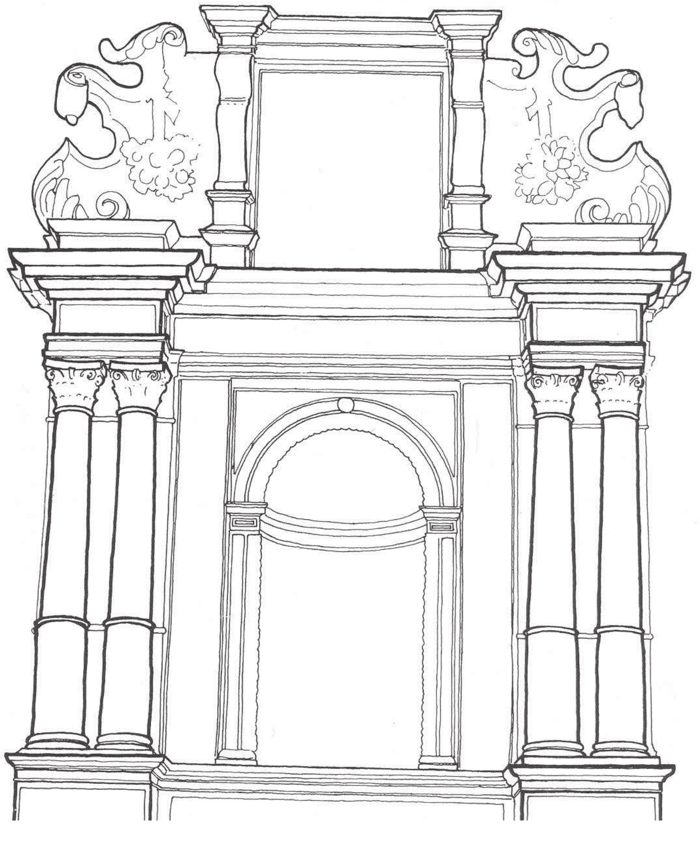
304a Retábulo do altar-mor da antiga igreja do Colégio do Rio de Janeiro.

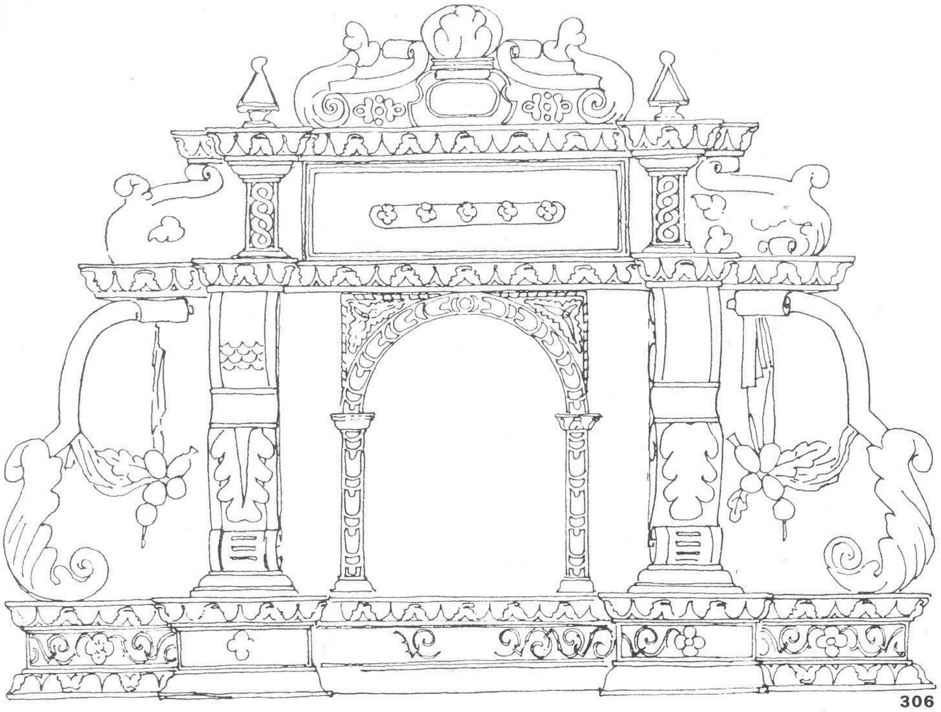
304b Pormenor do retábulo do altar-mor da antiga igreja do Colégio do Rio de Janeiro.

305 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói, Rio de Janeiro.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA





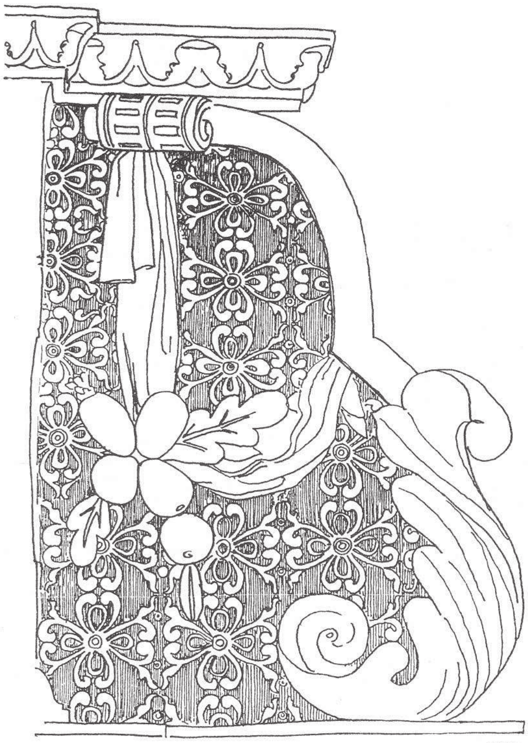


306

306 Retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, de Voturuna, Santana do Parnaíba, São Paulo.

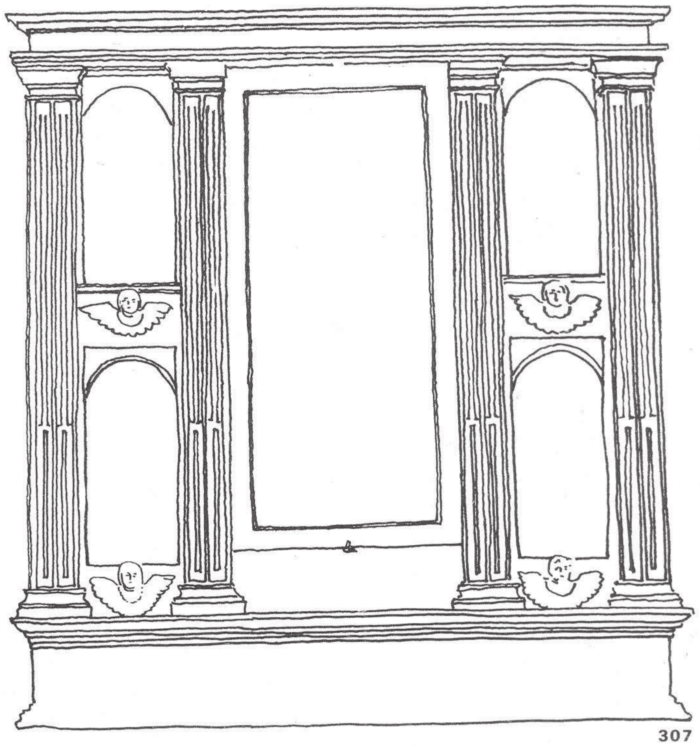
306a Pormenor do retábulo da capela de Nossa Senhora da Conceição, de Voturuna, Santana do Parnaíba, São Paulo.

307 Esquema estrutural do retábulo da capela de São João Batista, Carapicuíba, São Paulo.



306a

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



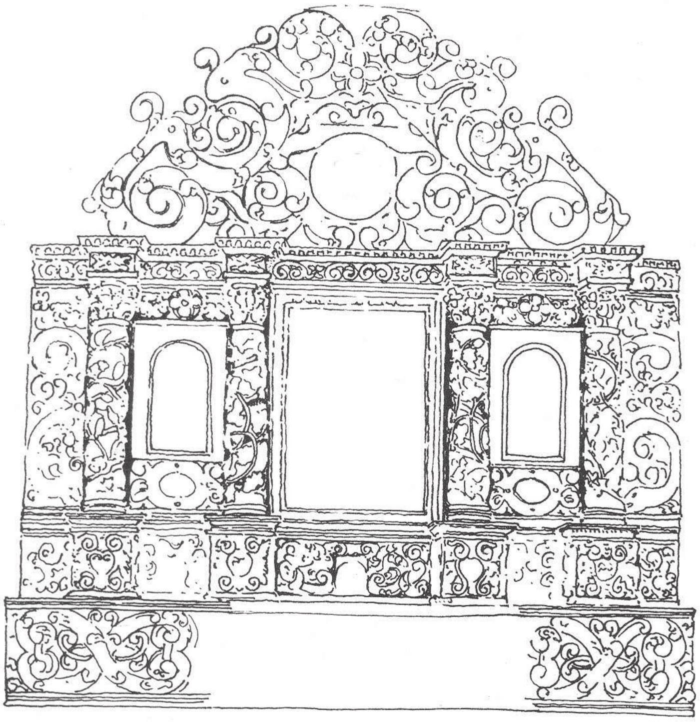
307

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

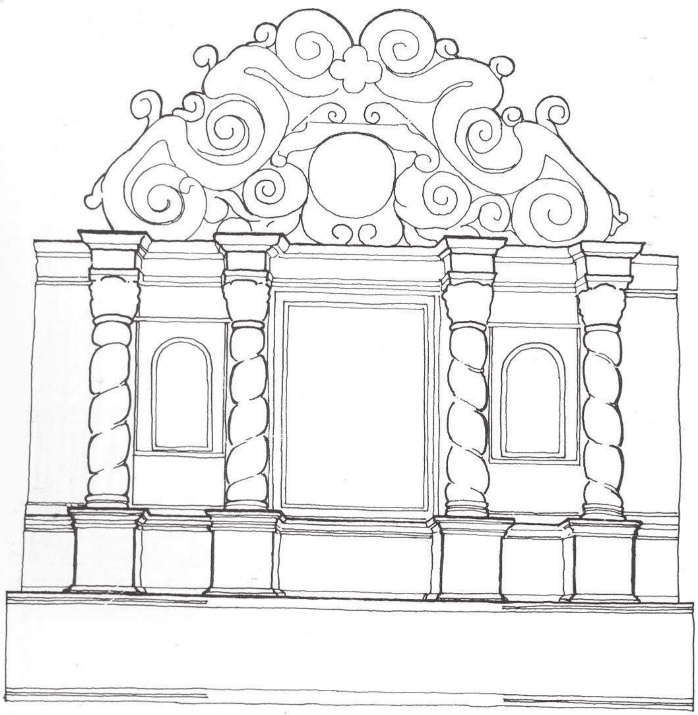
308 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colégio dos Jesuítas dos Reis Magos, Nova Almeida, Espírito Santo.

308a Esquema ornamental do retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colégio dos Jesuítas dos Reis Magos, Nova Almeida, Espírito Santo.

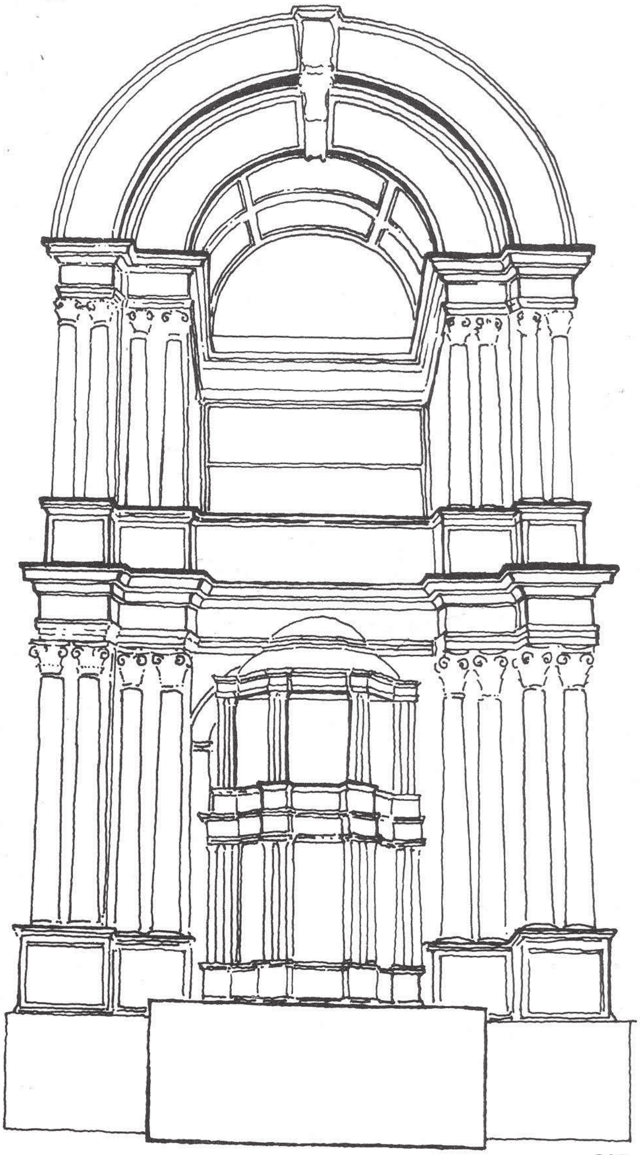
309 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da igreja do antigo Colégio Jesuítico de Salvador, Bahia.



308a



308



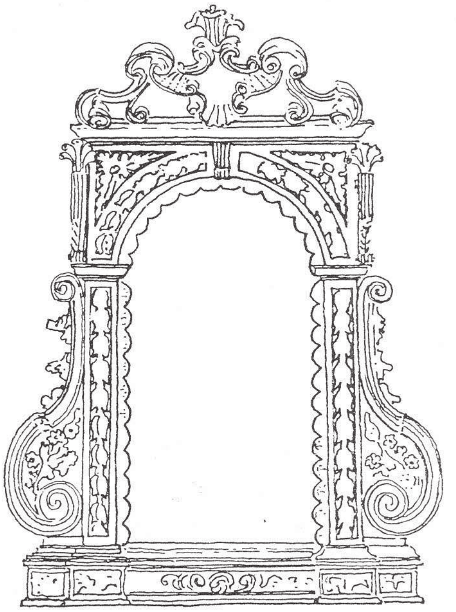
309

310 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu, São Paulo.

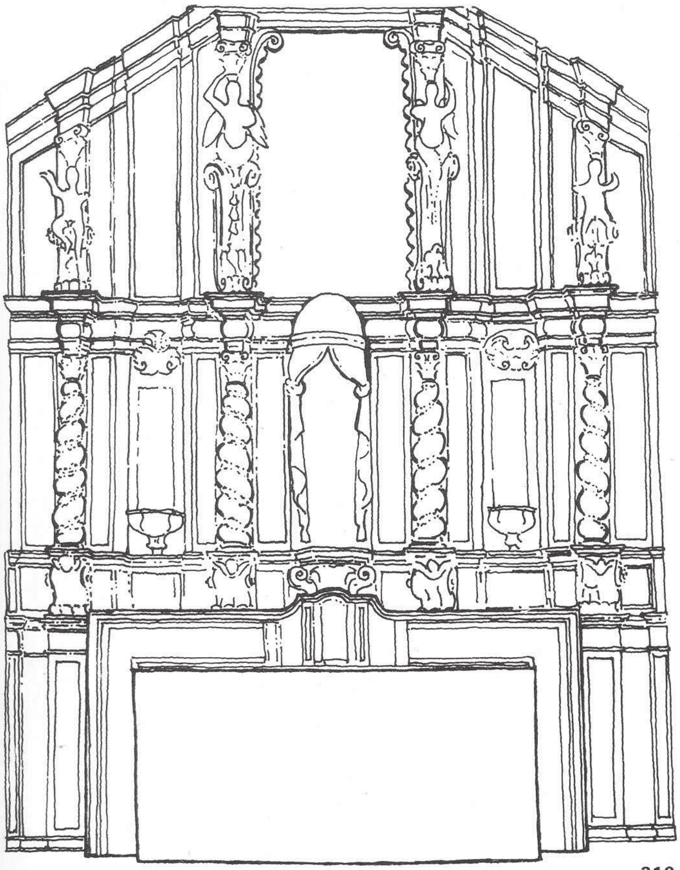
310a Retábulo do altar da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu, São Paulo.

310b Esquema estrutural do retábulo do altar colateral (lado da epístola) da igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu, São Paulo.

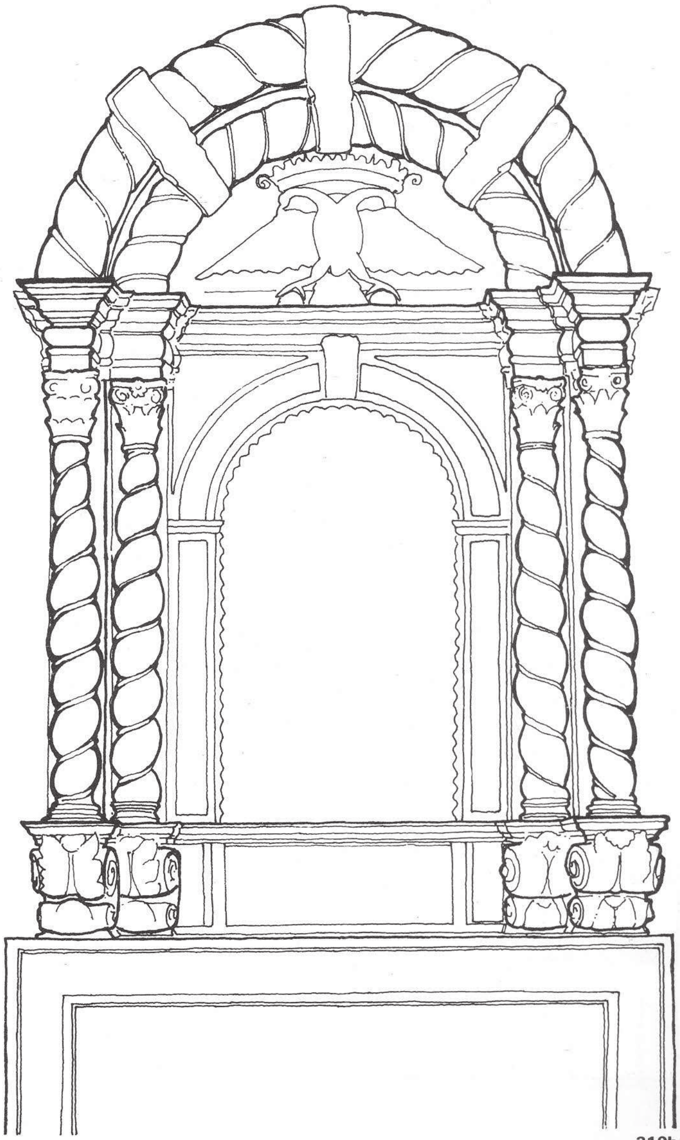
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



310a



310

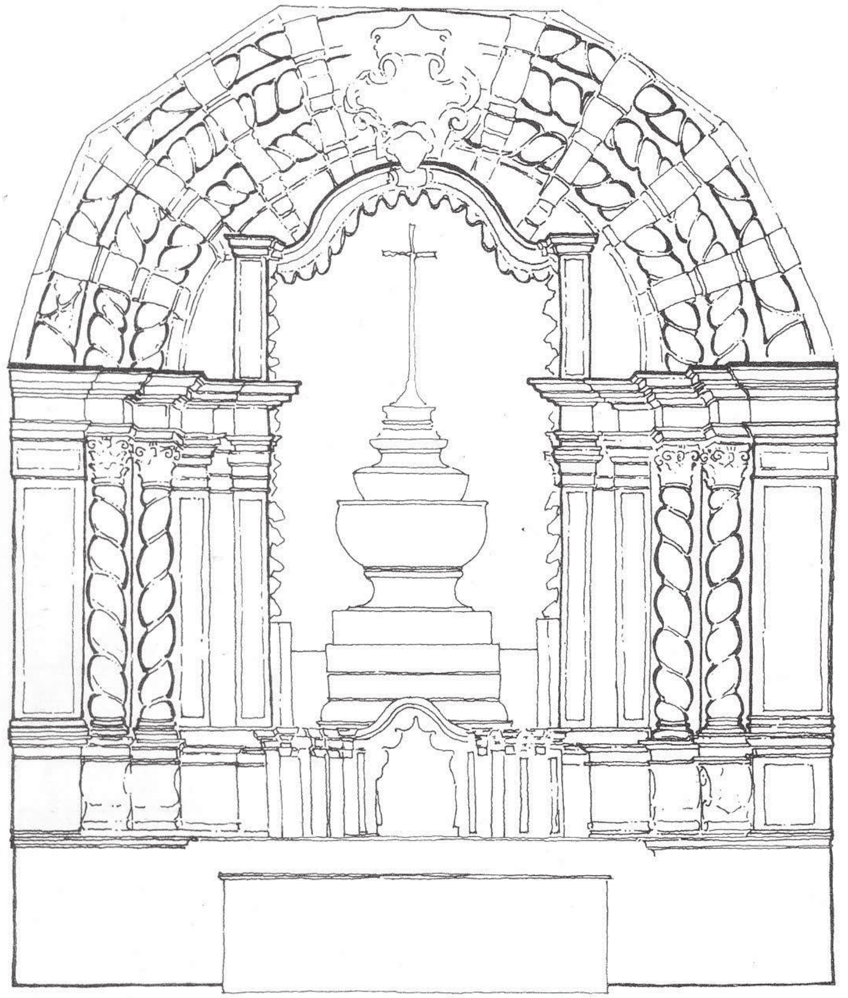


310b

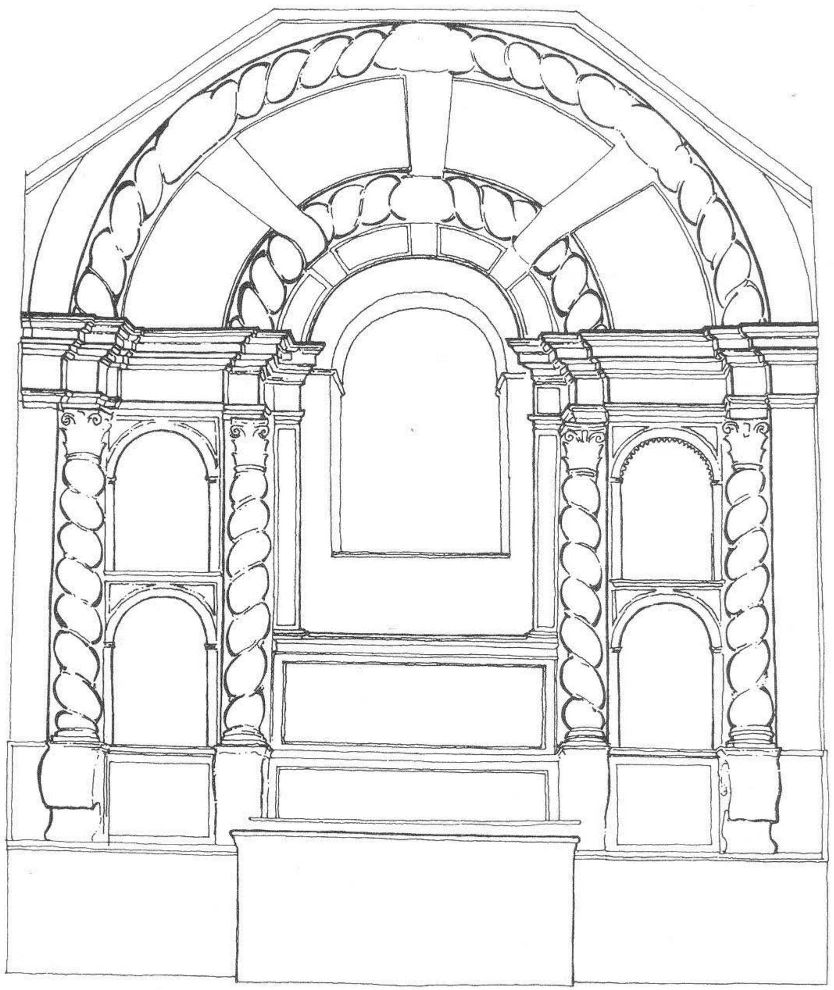
DO PARANÁ

311 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor do antigo Colégio de São Paulo.

312 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor do antigo Colégio de Campos, Rio de Janeiro.



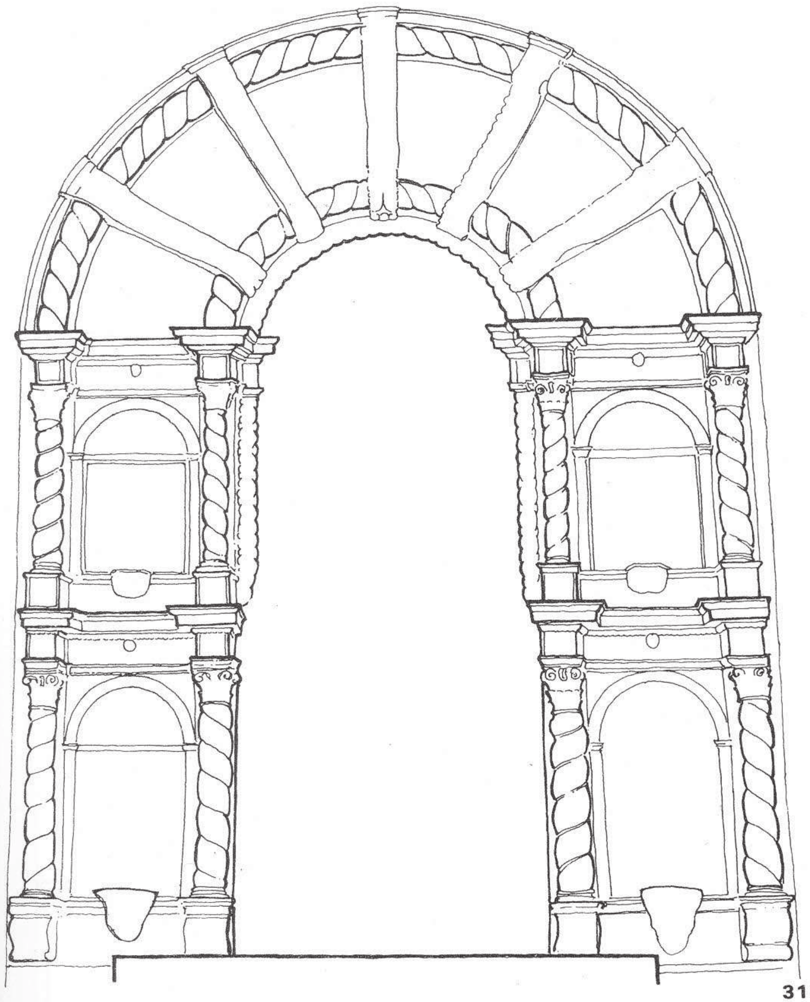
311



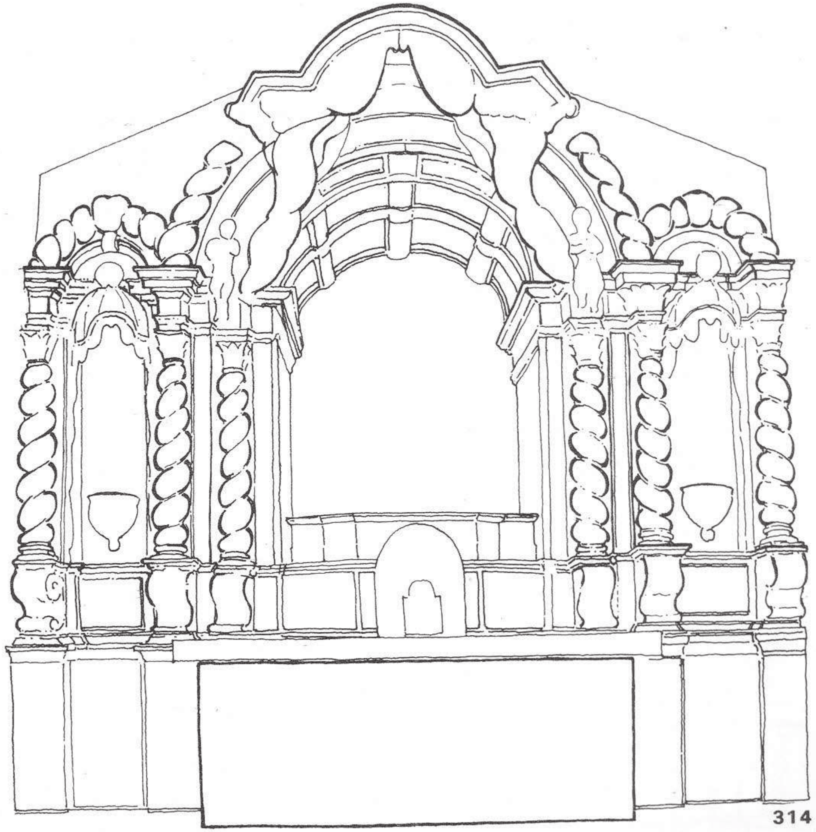
312

DO PARANÁ

313 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor da catedral de São Luís, Maranhão.
314 Esquema estrutural do retábulo do altar-mor do antigo Colégio do Geru, Sergipe.



313

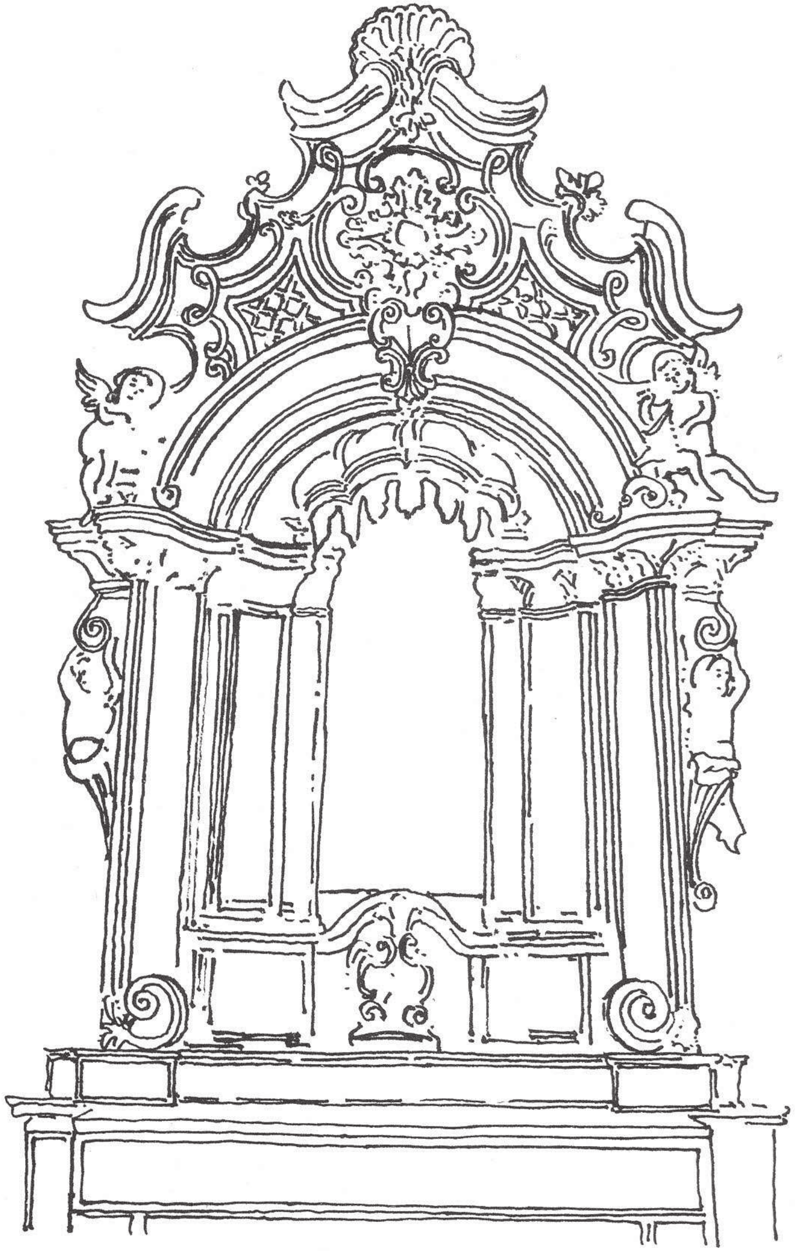


314

BLICA DO PARANÁ

315 Retábulo de altar lateral da igreja de São Francisco Xavier, Belém, Pará, esquema estrutural.
316 Retábulo de altar da igreja do Seminário de Belém da Cachoeira, Bahia.

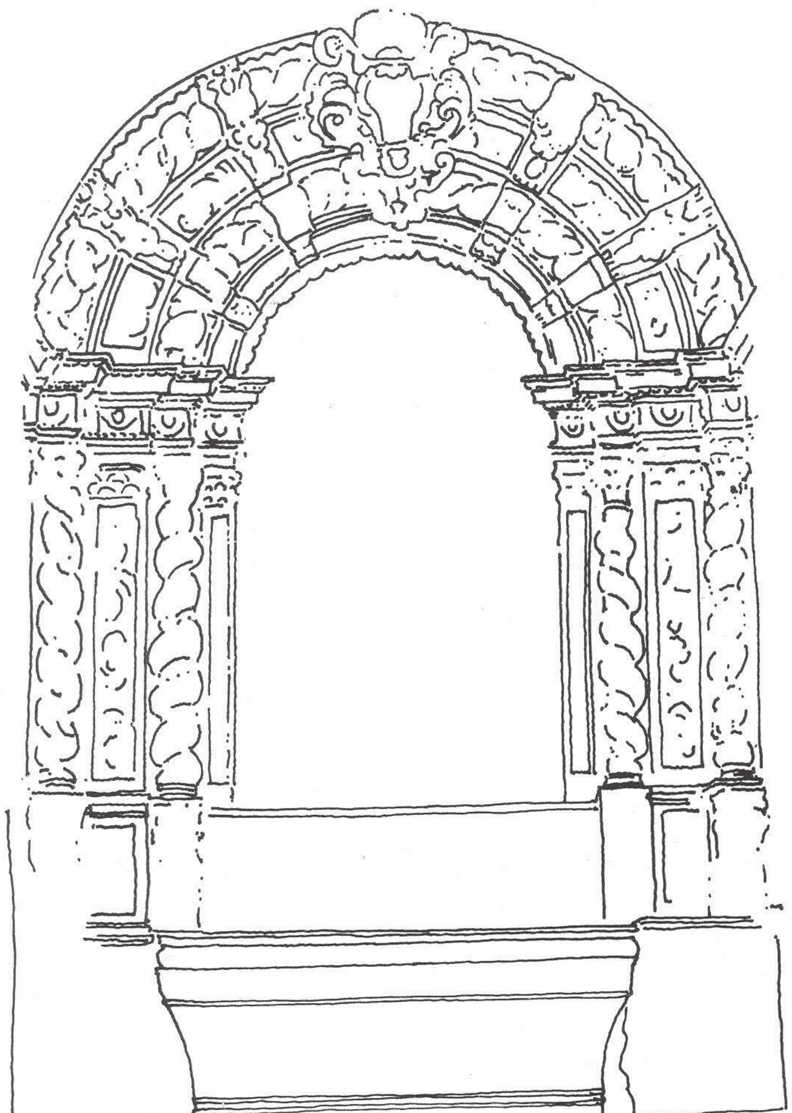
315



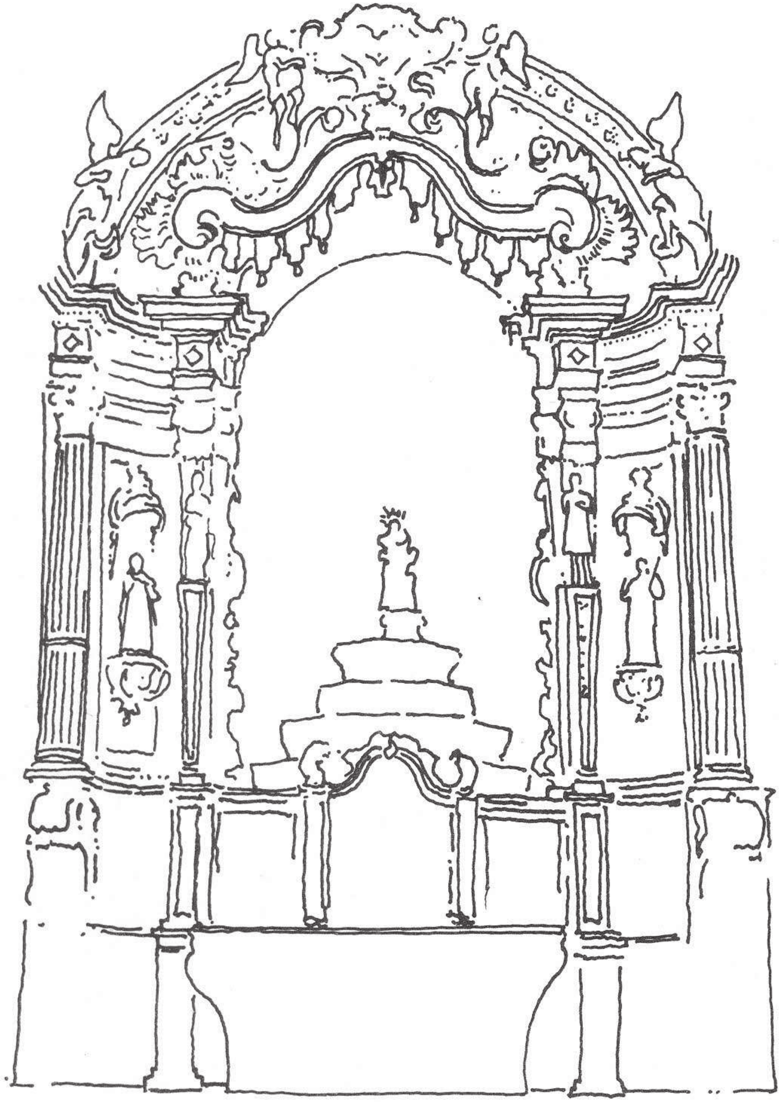
316

A DO PARANÁ

317 Retábulo do altar-mor da igreja de Santo Antônio, Rio de Janeiro.
318 Retábulo do altar de Nossa Senhora da Conceição da igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro, esquema estrutural.


317

318



319

320

321

319 Retábulo do altar-mor do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

320 Retábulo do altar-mor da igreja matriz de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.

321 Retábulo do altar-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

3.11 Antônio Francisco Lisboa, arquiteto

Geralmente, é notada a diversidade da obra de Antônio Francisco Lisboa a par de sua grande unidade estilística.

Sabe-se que teve bons mestres e iniciou-se precocemente na produção artística junto a seu pai Manuel Francisco Lisboa, conceituado mestre em Vila Rica, a quem devemos o projeto do primeiro templo inteiramente executado em pedra — um quartzito róseo, o Itacolomi — a matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté executado por Antônio Gonçalves Bracarena.

Aos 14 anos Antônio Francisco Lisboa já realizava um desenho para o chafariz da casa dos Governadores, obra empreitada por seu pai, responsável igualmente pelas obras da matriz e da Santa Casa de Misericórdia de Ouro Preto.

Cresceu, portanto, em ambiente de intensa produção artística, ao lado dos mais conceituados profissionais da época.

Sua primeira obra datada, 1761, é o busto que coroa o chafariz do Alto da Cruz do padre Faria, construído por seu pai. Esse busto revela certa ousadia, como notou Germain Bazin.

Na matriz de Caeté trabalhou na talha de alguns retábulos e atribui-se-lhe uma imagem da Virgem do Carmo.

Em 1763 realizou um oratório para a sacristia da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto.

Dessa época é o chafariz que executou para o seminário de Mariana onde vemos Cristo sentado a beira de um poço conversando com a Samaritana, tema que será retomado posteriormente num púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará. Nessa peça a moldura assimétrica e os conchóides revelam a tendência para adoção das inovações do estilo D. José I.

Em 1765 terá, ao que se supõe, interferido no risco da nova matriz de Morro Grande, particularmente em suas torres e na mureta do adro. No frontispício vemos a magnífica imagem de São João Batista em pedra-sabão, instalada em um nicho sobre a portada. O santo precursor é representado jovem, em trajes de pastor e envolto por um manto de movimentado panejamento. Os traços inconfundíveis de sua obra estão presentes nessa figura.

Alguns elementos desse frontispício como as torres curvas, o frontão fragmentado, aparecerão em sua obra posterior.

A encomenda do risco para a igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto foi-lhe feita em 1766 e, após o falecimento de seu pai, no ano seguinte, assumiu a direção das obras da igreja de Nossa Senhora do Carmo na mesma cidade, cujo risco originariamente de seu pai iria, pouco depois de 1770, alterar em pontos essenciais.

Essas duas obras revelam a grande audácia e desenvoltura que caracterizam sua obra arquitetônica e, ao mesmo tempo, a entrega à sua responsabilidade atesta o elevado prestígio que já desfrutava nessa época, uma vez estarmos face às duas irmandades de maior destaque na sociedade de então.

322

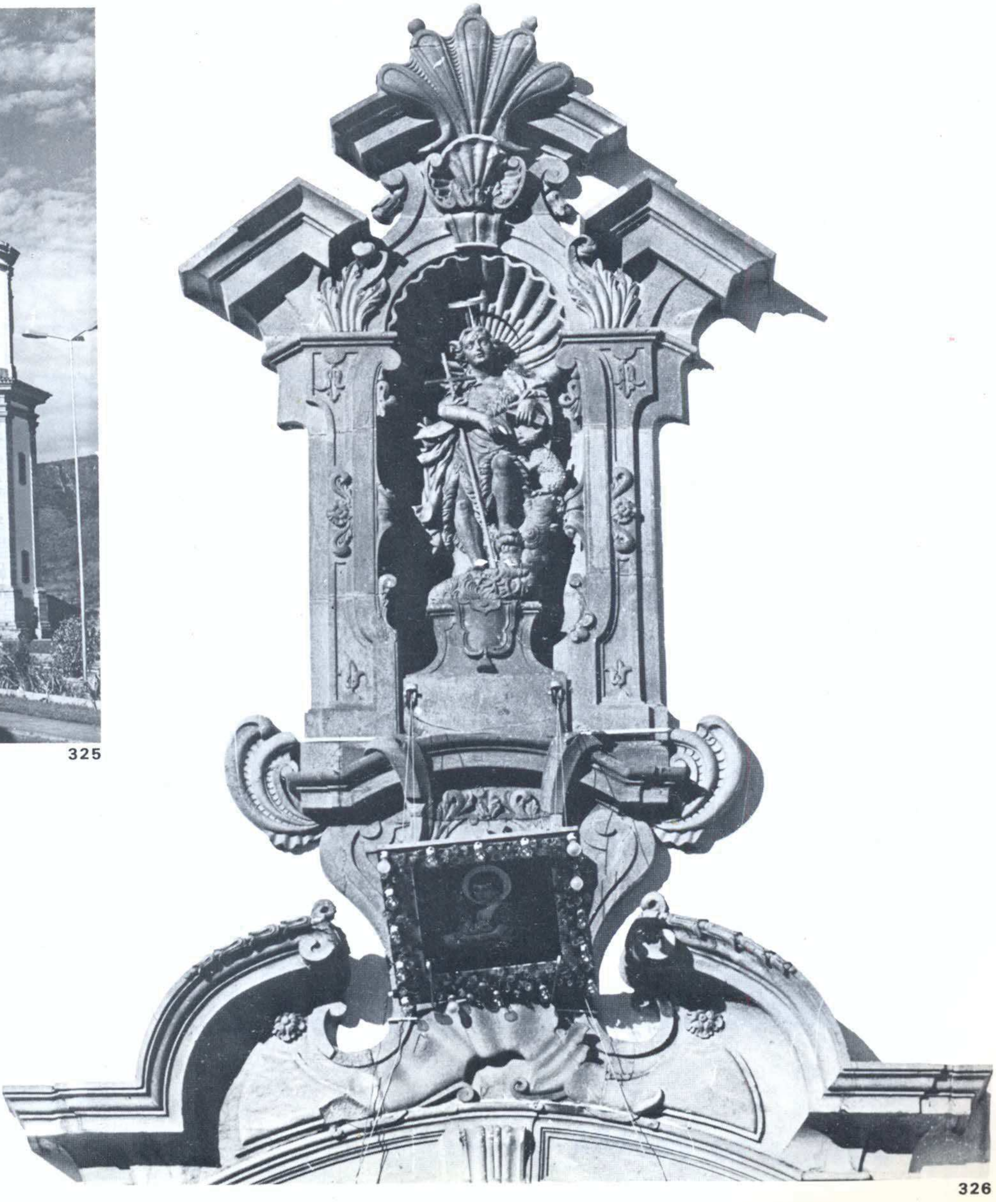
322 Igreja matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, Caeté, Minas Gerais.
323 Antônio Francisco Lisboa — Cristo com a Samaritana, chafariz do Seminário de Mariana, hoje Museu de Arte Sacra, Mariana, Minas Gerais.
324 Antônio Francisco Lisboa — Púlpito da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.
325 Igreja matriz de São João Batista, Morro Grande, Minas Gerais.
326 Nicho da matriz de São João Batista (1759), imagem atribuída a Antônio Francisco Lisboa, Morro Grande, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

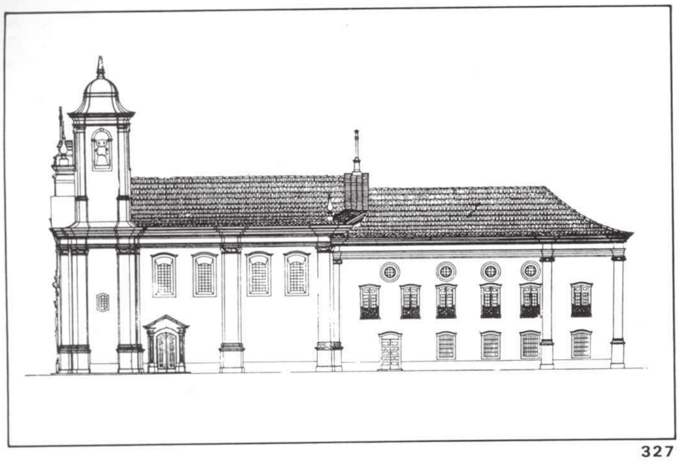
323

324

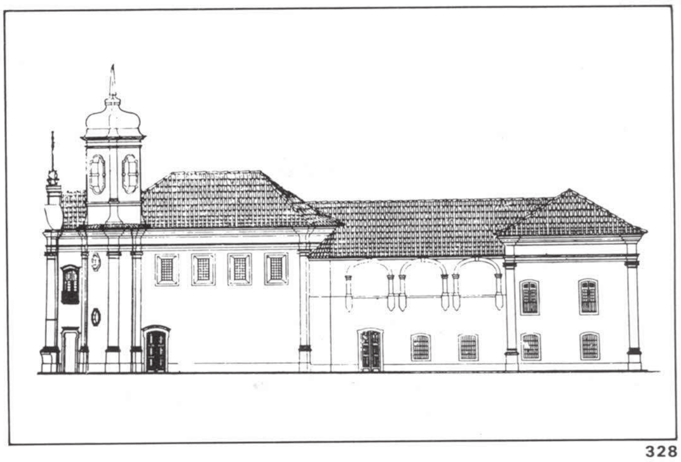
325



326



327



328

327 Elevação lateral da igreja do Carmo de Ouro Preto, Minas Gerais, levantamento de Paulo F. Santos, *in* Santos, Paulo F., *op. cit.*

328 Elevação lateral da igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Minas Gerais, levantamento de Paulo F. Santos, *in* Santos, Paulo F., *op. cit.*

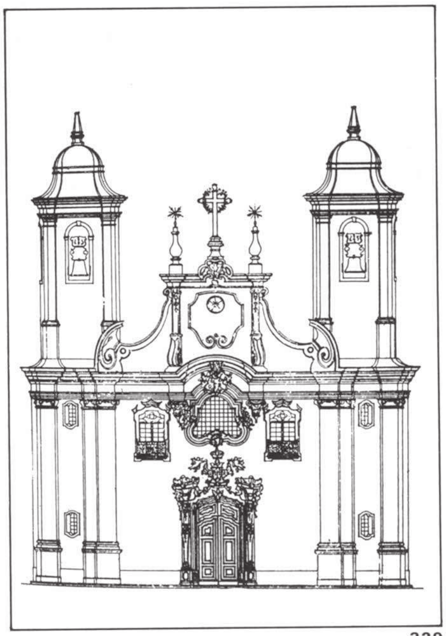
329 Igreja do Carmo de Ouro Preto, Minas Gerais, levantamento de Paulo F. Santos, *in Arquitetura religiosa em Ouro Preto*, de Paulo F. Santos.

330 Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto, Minas Gerais, levantamento de Paulo F. Santos, *in* Santos, Paulo F., *op. cit.*

331 Antônio Francisco Lisboa — Sobreporta da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.

332 Pormenor do frontão da Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

333 Antônio Francisco Lisboa — Frontispício da Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Ouro Preto, Minas Gerais.



329

330

331

332

333

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

LIOTECA PUBLICA DO PARANA

As alterações introduzidas no Carmo foram significativas como vemos nesta apreciação de Sylvio de Vasconcellos: "Com grande segurança e ousadia modifica o risco original da capela Carmelitana de Ouro Preto, introduzindo-lhe chanfros nas ilhargas do arco cruzeiro, alterando-lhe o barrete da capela-mor, suprimindo-lhe os arcos destinados aos retábulos da nave. Alterando e arredondando-lhe as torres, traça-lhe também novo frontispício para que a obra se adaptasse ao seu estilo pessoal, como acentua Lúcio Costa. O arquiteto não se esquece, contudo, do cinzel, e enriquece as singelas fachadas até então retilíneas e despidas de ornamentos, com graciosas ondulações".[123]

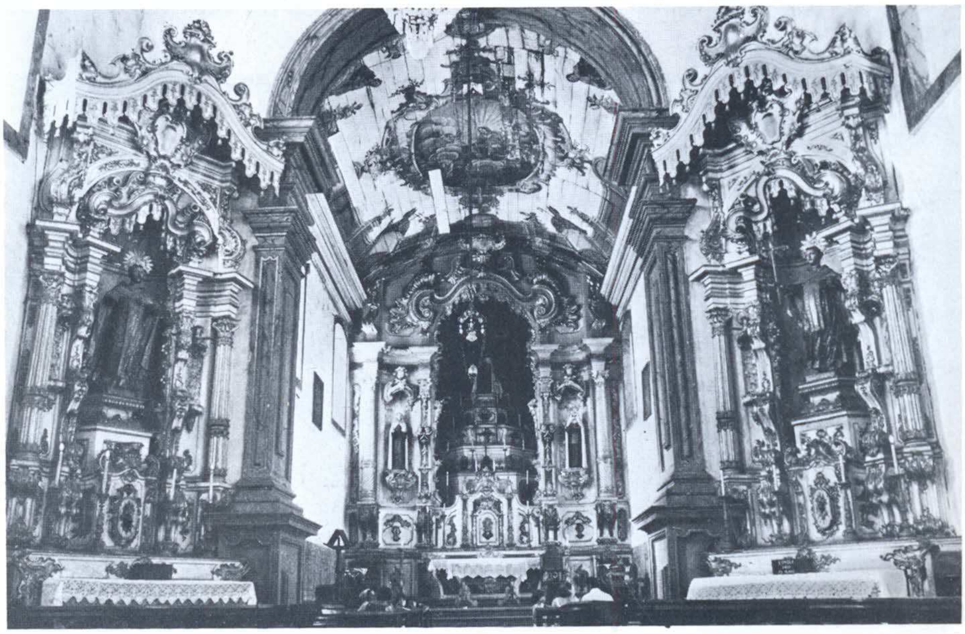
Esse fato essencial, notado por Sylvio de Vasconcellos, caracterizará toda sua obra arquitetônica: o arquiteto, mestre na arte do cinzel, é responsável por um fato imprevisto na arte brasileira como nota esse mesmo autor: "Surge então uma decoração nova exuberante e inspirada, que principia nos portais, sobe por ele, superpõe-se às vergas, espalhando-se sobre as sobreportas em heráldica composição, para arrematar-se ao alto, junto ao óculo da empena, afinal encimado pelas volutas, curvas e contracurvas do frontão aberto".[124]

Toda sua obra arquitetônica será sempre arrematada por peças escultóricas como portadas, frontões, púlpitos, lavatórios de sacristia, grades de madeira para a nave, atlantes e surpreendentes colunas que com grande coerência se integrarão à linguagem dos retábulos e dos barretes de capela-mor.

Esses retábulos, por sua vez, receberão desse artista as mais expressivas peças da imaginária brasileira e a grande unidade de concepção, qualquer fosse o tema tratado, constitui um aspecto fundamental de sua obra.

Para a igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará realizou uma portada (1769) e um frontão onde implantou vigorosos conchóides (1770).

Por essa época refez o projeto do Carmo de Ouro Preto.



334 Vista interna da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais. À direita o altar de São João da Cruz e à esquerda, o de São Simão Stock.

Seu crescente prestígio faz com que seja chamado a projetar a igreja de São Francisco de São João del-Rei (1774). Dessa obra, o Museu da Inconfidência de Ouro Preto guarda um desenho do frontispício que atesta a erudição e o domínio da linguagem arquitetônica pelo nosso maior artista. Na execução, Francisco de Lima Cerqueira fez algumas alterações que prejudicaram a composição geral.

Esse projeto foi realizado tardiamente, em 1810, na matriz de Tiradentes, num remanejamento de um outro projeto já em andamento, algo semelhante ao que já ocorrera em Morro Grande.

Assinala Germain Bazin que Antônio Francisco recebeu a encomenda do projeto para São Francisco de Ouro Preto quando contava apenas 28 anos de idade, e, deveríamos lembrar, num meio artístico onde se destacavam conceituados mestres. Nota ainda o historiador francês: "Dès 1769-1770, à peine passé trente ans, il s'attaque aux *púlpitos* de la même église et il realise là son premier chef-d'oeuvre dans l'art de la sculpture en pierre, *qui n'etait pas pratiqué avant lui*".* A essa inovação seguem-se outras que revelam conhecimentos do que se passava em Portugal.

Com essas premissas esse autor indaga: "Lorsque parut à Ouro Preto cet enfant prodige que dut être Antônio Francisco, son père, aidé de quelque protecteur, n'a-t-il pas pu l'envoyer parfaire son instruction au Royaume?"*[125]

Deveríamos acrescentar que Antônio Francisco pertence a uma geração em que muitos filhos de mineradores bem sucedidos eram enviados à Europa para estudar. Cláudio Manuel da Costa, irmão da Ordem Terceira de São Francisco, pode ser citado como exemplo. A hipótese é tentadora.

As afinidades da arquitetura de Antônio Francisco com a do Norte de Portugal são bem claras. Porém, nada há na antiga metrópole que se possa comparar em invenção às portadas que Antônio Francisco fez para diversas igrejas mineiras.

O mesmo podemos dizer dos lavatórios que executou para as sacristias de São Francisco (1777) e Nossa Senhora do Carmo (1776) de Ouro Preto.

As portadas, os púlpitos e os lavatórios são obras-primas de ourivesaria executadas em pedra-sabão.

* "A partir de 1769-1770, recém entrado na casa dos trinta, ele se dedica aos púlpitos da mesma igreja e ali realiza sua primeira obra-prima na arte da escultura em pedra, da qual foi o precursor."

* "Quando apareceu em Ouro Preto este menino prodígio que devia ter sido Antônio Francisco, seu pai, contando com a ajuda de algum protetor, não poderia têlo mandado completar sua instrução no Reino?"

335 Antônio Francisco Lisboa — Portada da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais.

336 Antônio Francisco Lisboa — Portada da igreja de Nossa Senhora do Carmo, São João del-Rei, Minas Gerais.

335

336

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

337 Antônio Francisco Lisboa — pormenor do lavatório da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

338 Antônio Francisco Lisboa — Portada da igreja de São Miguel e Almas, Ouro Preto, Minas Gerais.

339 Igreja matriz de Santo Antônio, Tiradentes, Minas Gerais.

337

338

339

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

340

341

342

343

340 Antônio Francisco Lisboa — desenho para o frontispício da igreja de São Francisco de Assis de São João del-Rei, 1774, Minas Gerais.

341 Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais.

342 Antônio Francisco Lisboa — Frontão da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais.

343 Antônio Francisco Lisboa — Pormenor da Portada da igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais.

344

345

346

344 Antônio Francisco Lisboa – São Simão Stock, igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.

345 Antônio Francisco Lisboa – São João da Cruz, igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.

346 Antônio Francisco Lisboa – Atlante do coro da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Sabará, Minas Gerais.

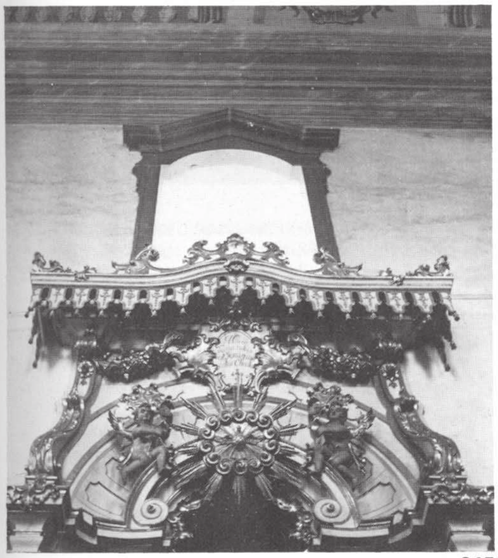
3.12 Rococó em Minas

"Mas é surpreendente que a realização mais perfeita deste Rococó português aconteça no Brasil e não na metrópole e que seja devida a um mestiço." Desta forma, Germain Bazin refere-se ao retábulo de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, ou melhor dizendo, ao conjunto da capela-mor dessa igreja.

Na verdade, o conflito da arquitetura com a ornamentação que ocorre em diversos momentos da história da arte, uma por vezes se adiantando evolutivamente em relação à outra, não se verifica nesta igreja. O conjunto é o resultado de um mesmo processo de amadurecimento e depuração formal que ocorreu concomitantemente na arquitetura, escultura e talha, na obra de Antônio Francisco. É preciso recordar que esse templo é um dos raros onde o projeto, a obra escultórica e talha são do mesmo artista e onde a pintura e douramento se fizeram em perfeita sintonia com o conjunto. A igreja onde Antônio Francisco fez sua iniciação em trabalhos de talha, a matriz de Caeté, terá sido a primeira em Minas a apresentar elementos rococó, obra devida ao *atelier* de José Coelho de Noronha (1765). Nos retábulos da nave já vemos as cabeças de anjinhos, alguns capitéis e outros elementos que trazem a marca do mestre.

A primeira obra em talha de sua exclusiva responsabilidade é o risco para o altar-mor da igreja de São José, datado de 1772. Entre esta obra e a anterior na matriz de Caeté há já uma rica produção artística envolvendo risco para igrejas, portadas e esculturas.

O risco para São José não foi executado pelo seu autor. Sua composição contém, basicamente, os mesmos elementos do retábulo da matriz de Congonhas do Campo que fora contratado por seu pai.



347

347 Retábulo lateral da matriz de Caeté, Minas Gerais.

348 Interior da Igreja de Nossa Senhora do Bom Sucesso, matriz de Caeté, Minas Gerais. Altar-mor: Antônio Coelho de Noronha, 1765; retábulo da nave: Antônio Francisco Lisboa, c. 1784.

348

De outra parte, este retábulo de São José inicia um ciclo que continuaria nos retábulos da fazenda Jaguara, no de São Francisco de São João del-Rei e no de São Francisco de Assis de Ouro Preto.

Nesta fase, os artistas abandonam a profusão escultórica do estilo joanino. Abdicam do recobrimento integral das superfícies pelo ouro, num momento em que, curiosamente, sua produção atingia índices inigualados e voltam-se para composições mais leves e requintadas que valorizam a estrutura e os ornatos.

A estatuária, particularmente a antropomorfa, cai em desuso. Já não vemos os atlantes sofridos das mísulas do período joanino nem as colunas torsas, carregadas de folha de parreira, por entre as quais figuras de meninos ou pelicanos procuram algum espaço. Daí a estranheza que causam as colunas pseudo-salomônicas do retábulo franciscano de São João del-Rei. Mesmo sabendo que o risco original pertence a Antônio Francisco, Germain Bazin lembra que a execução pertence a terceiros, que o terão desfigurado, e referindo-se a Francisco de Lima Cerqueira (? -1800) afirma textualmente: "comme il a saboté la façade, il a défiguré l'autel majeur, ou même lui a substitué un projet de son cru".* [126] De qualquer forma, o historiador francês é por demais severo em sua crítica. A capela-mor ainda é uma peça de superiores qualidades. A começar pelo seu belo arco cruzeiro em cantaria que efetivamente abre um espaço de grande unidade plástica. Neste arco cruzeiro as pilastras têm capitel com a marca inconfundível de Antônio Francisco apresentando até as volutas enroladas para dentro, de forma inversa à que ocorre no estilo coríntio, recurso que usará no retábulo franciscano de Vila Rica.

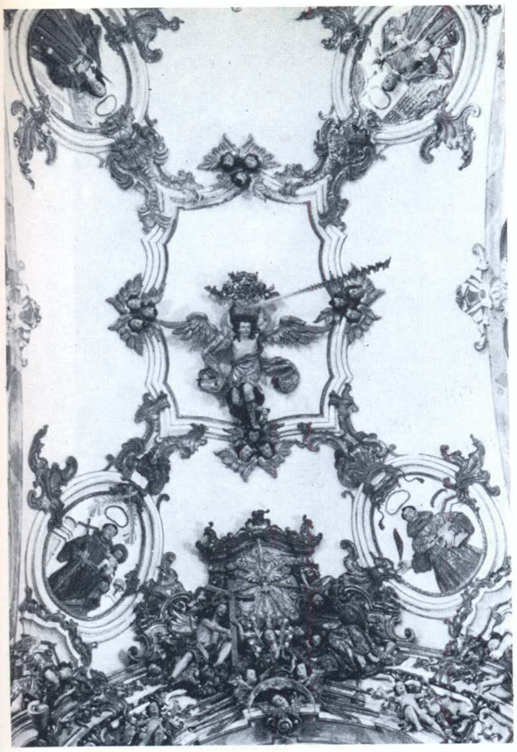
349 Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais, obra de Antônio Francisco Lisboa.

Sobre estas pilastras assenta-se um entablamento cujo arremate se dá a quarenta e cinco graus em relação ao plano em que se situa o arco, com acabamento simétrico na face voltada à capela-mor como na voltada à nave, solução que será retomada em Vila Rica. O barrete da capela-mor, igualmente, busca eliminar as arestas e vértices, como em Vila Rica, havendo até as linhas de composição diagonal, entremeadas de cartelas, que se juntam ao centro numa massa escultórica de onde pende uma luminária.

O retábulo é arrematado superiormente pelo grupo escultórico da Santíssima Trindade, o qual, inclinado para frente, faz a concordância da passagem do retábulo para o barrete. No geral, a composição do retábulo é a mesma de Vila Rica e de Jaguara e, apesar das colunas salomônicas, por sinal despojadas de sobrecarga ornamental, o tratamento é leve e o conjunto é bem harmonioso.

Já o retábulo e demais peças que pertenceram à fazenda Jaguara, e que hoje se encontram na matriz de Nova Lima, são de execução de Antônio Francisco, cerca de 1780, e prenunciam o conjunto franciscano de Vila Rica. Nos altares colaterais, uma das inovações é o encurvamento que as colunas sofrem, fazendo com que seu terço inferior se projete para frente, num perfil inusitado para colunas.

* "Como ele sabotou a fachada, ele desfigurou o altar-mor, ou até mesmo o substituiu por um projeto de sua própria autoria."



350 Barrete da capela-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

Quando Antônio Francisco em 1790 dava início à execução do retábulo da capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, já havia percorrido longo caminho desde a elaboração do projeto para a igreja em 1766. Já havia realizado magníficas portadas, lavatórios para sacristias, púlpitos e uma seqüência de retábulos. Aqui a execução é inteiramente sua e de seu *atelier*. O conjunto representa culminância desse processo evolutivo onde houve uma obstinada busca de acuidade e coerência.

Nessa igreja, Antônio Francisco colocou os púlpitos no próprio arco cruzeiro, de forma que esse vigoroso conjunto é um verdadeiro arco triunfal na passagem da nave para a capela-mor.

Os púlpitos em pedra-sabão falam a mesma linguagem da talha e aí vemos a coerência da obra do escultor com a do entalhador.

No seu projeto arquitetônico previu um barrete, como fizera em São João del-Rei, sem arestas ou vértices, de forma que a talha do retábulo se articula com naturalidade à talha do forro. Nos quatro cantos desse forro foram colocados medalhões, tendo ao centro os santos da ordem executados em figuras semi-relevadas. Essas quatro figuras convergem para o centro, unidas por um quadro, ao centro do qual vemos um anjo que carrega à cabeça um cesto de flores. Dessa forma, a talha envolve o observador, sem, todavia, ocorrer exageros. É que " . . .o Barroco mineiro, urbano e mais próximo dos ideais burgueses, refletindo já um comportamento rococó que em Minas não pode ser entendido como coisa decadente, pelo contrário, foi uma forma de contenção, de busca de equilíbrio, visava tornar mais sóbrias, austeras e elegantes a talha e a ornamentação interna, sem prejuízo das portadas trabalhadas com requinte".[127]

A essa arte barroca destinada a uma clientela urbana podemos, igualmente, usar as mesmas expressões de Victor Tapié: "Elle s'est contentée d'obtenir un heureux effet par la régularité relative ou l'harmonie des proportions sans surcharges ni décorations, et, plus tard, de cette simplicité, parfois un peu sèche, ou fait le principe d'une qualité d'élégance, où le bon goût français attestait sa maîtrise et sa mesure".[128*]

A expressão 'gosto francês' traz-nos à mente o sempre citado vereador de Mariana: "Superior a tudo e singular nas esculturas de pedra em todo vulto ou meio relevado, no debuxo e ornatos irregulares do melhor gosto francês é o sobredito Antônio Francisco".[129]

Figuras em 'todo vulto' vemos no conjunto da Santíssima Trindade, tendo ao centro a figura da Virgem que arremata superiormente o retábulo. Nesse conjunto fica indiscutível a presença do escultor, que aí concentrou toda a obra escultórica do retábulo em figuras de grande energia. Esculturas em 'meio relevado' são vistas nos púlpitos, no frontal do altar e nos medalhões do forro. Os ornatos assimétricos, ou 'irregulares' como prefere o vereador, acentuam o caráter rococó, o 'gosto francês' do conjunto. Some-se a isso as inovações dos retábulos desta última fase, como nota Lúcio Costa: "O lindo desenho e a primorosa talha,

* "Ela se contentou em obter um efeito feliz pela regularidade relativa ou pela harmonia das proporções sem excessos ou ornamentações, e, posteriormente, desta simplicidade, às vezes um pouco seca, formulou o princípio de uma qualidade de elegância, em que o bom gosto francês atestou sua maestria e seu valor."

aliviados de tanto ornato e de tanto ouro, desenvolvem-se desafogadamente, elegantes, cheios de invenção e de graça, levando o capricho e a sutileza dos 'achados' muitas vezes até o requinte, senão mesmo ao enfado''.[130] Aqui é fundamental constatar como escultura e pintura valorizam e completam-se reciprocamente. A pintura, onde se sobressaem figuras em viva encarnação, é obra do pintor marianense Manoel da Costa Ataíde (c.1762-1830).

''Em verdade — escreveu Rodrigo Mello Franco de Andrade — é com o advento desse artista que a pintura mineira atinge o ponto mais alto. Foi sob sua ação que a arte religiosa da Capitania, renovada com vigor desde alguns anos e diferenciada da tradição reinol, graças ao impulso genial do Antônio Francisco Lisboa, pôde alcançar por fim o objetivo a que se inclinava na decoração interna dos templos, para fundir as contribuições de arquitetura, escultura e pintura numa só unidade plástica e dinâmica''.[131]

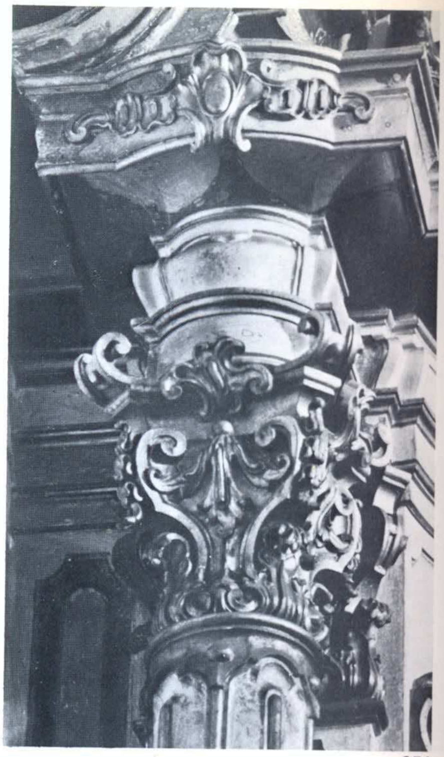
Essa 'fusão' era tão mais completa quando sabemos que os pintores, mesmo os mestres mais reconhecidos, ficavam responsáveis também pelos trabalhos complementares, como douramento, 'faiscado' dos elementos arquitetônicos e demais trabalhos reclamados pela intenção geral da obra.

O retábulo de São Francisco de Assis, em si, é uma peça cheia das surpresas de que nos fala Lúcio Costa. Ao contrário de algumas peças 'ao gosto francês', onde o ouro aparece sobre o fundo branco, aqui o fundo é cor-de-palha, como se refletisse o ouro.

Uma curiosidade é a presença de dois sacrários, um, menor, próximo à mesa e outro maior e mais alto, para ofícios solenes, talvez. Sobre este sacrário estão colocados, em alto-relevo, os membros estigmatizados de São Francisco em composição semelhante à que comparece na portada de São Francisco de Ouro Preto. O frontal do altar, mais estreito na base, alarga-se na parte superior através de uma curva que visualmente continua nas curvas que vão ter aos nichos laterais. Tem-se, assim, a sensação de 'explosão' da composição. Esse frontal ostenta a cena das santas mulheres encontrando o sepulcro vazio, no qual o sarcófago aparece com curioso efeito perspéctico, que se altera à medida que o observador se afasta. O quadro é arrematado por uma cartela rococó.

As duas colunas laterais que marcam a prumada da composição, como nos demais retábulos desta última fase, são colunas estriadas, de uma talha dourada, leve, sobre fundo claro, que sabemos ser cor-de-palha. Em verdade, são as únicas do retábulo, dado que internamente foram usados quartelões. Mas, são absolutamente surpreendentes essas colunas. Se servem para marcar a prumada da composição, deveriam ser vistas de lado, porque o anel colocado no terço inferior é projetado para fora, quebrando as colunas nesse ponto onde passam a ter uma inflexão. Solução semelhante é adotada por Antônio Francisco nos retábulos da fazenda Jaguara, ou ainda nos altares colaterais de canto de São Francisco de São João del-Rei.

Outra sutileza dessas colunas são os capitéis, com suas volutas volvidas para dentro.

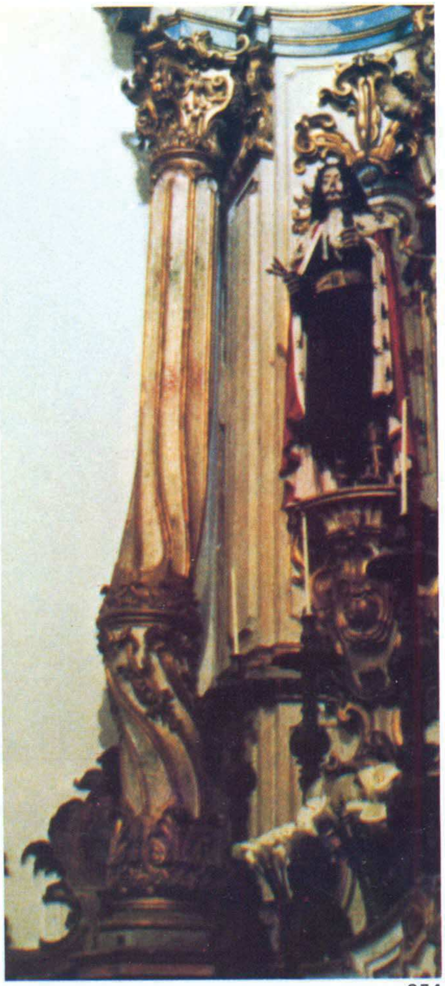


351

352

353

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ



354

355

351 Pormenor do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.
352 Frontal do altar-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.
353 Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais. Pormenor.
354 Coluna lateral do retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.
355 Retábulo da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

Esse pormenor pode levar à suposição de uma influência alemã, como já foi sugerido. É mais uma das evocações que a obra de Antônio Francisco provoca. Lourival Gomes Machado, inspirado por sugestões de leitura que lhe deu Edoardo Bizzarri, colocou Ghiberti como fonte de inspiração dos púlpitos de São Francisco. Mário de Andrade em 1935 escrevia que "o Aleijadinho lembra tudo! Que evoca os primitivos itálicos, bosqueja a Renascença, se afunda no Gótico, quase francês por vezes, muito germânico quase sempre, espanhol no realismo místico". E, atualmente, o confronto de peças do Barroco tcheco está mostrando impressionantes afinidades com o Aleijadinho, especialmente os trabalhos de Brokoff, Kohl e Preiz.[132] Todavia, é lícito crer que Antônio Francisco tenha chegado àquela solução autonomamente, dada a liberdade que toma com diversos elementos arquitetônicos, como os capitéis que sustentam o coro do Carmo de Sabará, obra de 1781, a que deu expressão pessoal distante dos modelos habituais.

O conjunto da Santíssima Trindade que coroa a arquivolta do retábulo, tendo a Virgem ao centro, é uma peça de grande vigor escultórico, onde as figuras revelam plenamente a personalidade de Antônio Francisco e vivem um clima de tensão barroco. O Pai é apresentado em plena maturidade, sem traços de velhice, e, depois da restauração que lhe devolveu sua encarnação original, tem a energia reforçada em sua expressão. O Cristo é uma peça do nível das similares de Congonhas do Campo, aqui com uma expressão mais dramática, como as demais figuras do conjunto. A ênfase das expressões faciais em parte talvez se deva à altura em que vão ser vistas. O Espírito Santo, longe de ser representado por uma pomba singela, comum nesses conjuntos, é uma ave de aparência agressiva.

Colocada ao centro da composição, sob o Espírito Santo, a Virgem, serena, com colo roliço, típico dessas peças, tem um olhar distante. Os efeitos no olhar, Antônio Francisco conseguia com a técnica de facetar os olhos, como acontece nos profetas de Congonhas. A lua crescente, habitualmente colocada aos pés da Virgem, aqui é modelada com uma carranca em seu intradorso, e tem surpreendentemente as suas pontas voltadas para baixo. Fato que se repete na pintura de Ataíde no forro da nave.

"É um grupo admirável de perfeição, em que as figuras se não falam, pensam e mostram o pensamento na transparência das feições", observou o historiador Diogo de Vasconcellos.[133]

A pintura de Ataíde em São Francisco, tanto nos retábulos como nas laterais e sobretudo no forro, são mais uma demonstração da feliz associação dos maiores artistas brasileiros do século XVIII, principalmente dado o caráter complementar da pintura dessa fase. No tabuado corrido do forro, por exemplo, defrontavam-se dois objetivos desse gênero de pintura: o arquitetônico e o pictórico. Às vezes o pictórico era satisfeito sem se conseguir a integração da pintura no espírito da obra. Às vezes, o inverso ocorria. Em São Francisco esses dois objetivos são plenamente atingidos. Na matriz de Santo Antônio em Santa Bárbara, no forro da camarinha do retábulo do altar-mor e no forro da capela-mor, anjos de feições mulatas reafirmam a possibilidade de Ataíde pintar com modelos vivos. Igualmente isso poderia ocorrer com a Virgem e os anjos mulatos do forro de São Francisco, cuja irmandade não era de 'pardos', caso em que o fato seria explicável.

Mas é uma pintura de ilusão de ótica, soberba, ao gosto rococó, onde as colunas sugerem uma abertura do forro para uma visão dos céus, rompendo assim a limitação visual do teto.

Nessa pintura, as partes laterais junto às paredes, ou seja, a cercadura, é feita com tinta à base de água e o motivo central à base de óleo. Isso explica o escurecimento da parte central. Conta-se que Ataíde costumava desenhar em verdadeira grandeza a composição em papel, no chão. Esse procedimento permitia ao pintor ter, de um andaime ou do coro, uma avaliação do efeito perspéctico da pintura, vista à distância.

Esse papel era furado segundo as linhas mestras e, a seguir, marcado no forro com pó-de-sapato, técnica conhecida como espolvo. Como o artista usava a técnica de aguadas sucessivas, dá para ver o espolvo, como aliás acontece no "Batismo de Cristo" colocado sobre a pia batismal da Sé de Mariana.

356

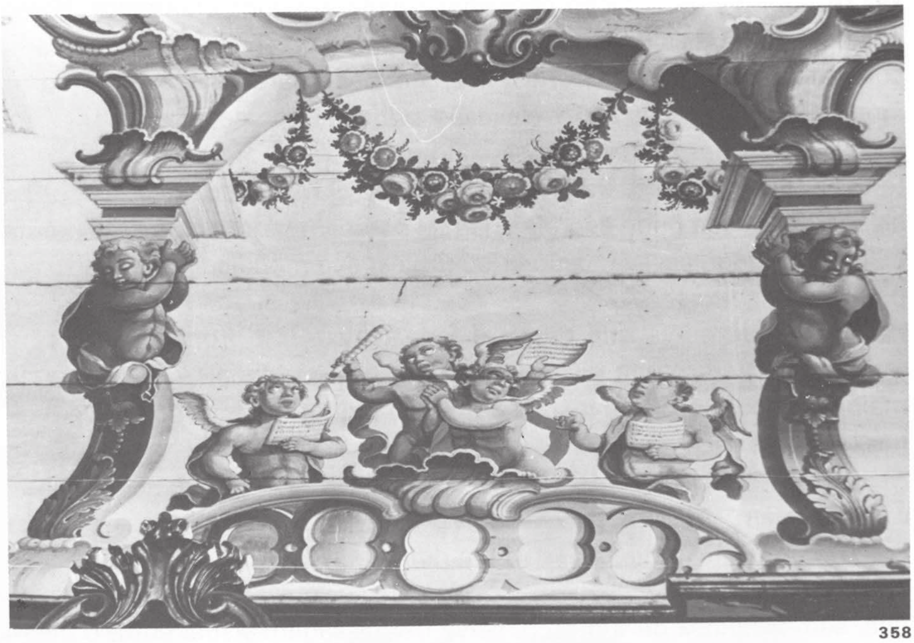
356 Retábulo-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais. Pormenor.

357 O Pai, figura do grupo da Santíssima Trindade, no retábulo-mor, igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

358 Manuel da Costa Ataíde — Forro da igreja de Santo Antônio, Santa Bárbara, Minas Gerais.

359 Manuel da Costa Ataíde — Forro da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

357


358

359

A planta de São Francisco nos revela interiormente um espaço modelado onde as arestas angulares foram substituídas por curvas convexas resultantes da solução engenhosa dada a alguns elementos, como as torres cilíndricas, que, recuadas do plano da fachada, servem de articulação espacial entre o frontispício, projetado para frente, e o corpo da igreja. Em conseqüência, a elevação principal apresenta maior leveza, uma vez que nessa posição, parcialmente coberta pelo frontispício, as torres não 'pesam' visualmente no conjunto. O resultado foi uma aparência mais delicada onde a igreja chega a parecer menor do que realmente é. Internamente, essa solução criou um espaço modelado por quatro superfícies convexas.

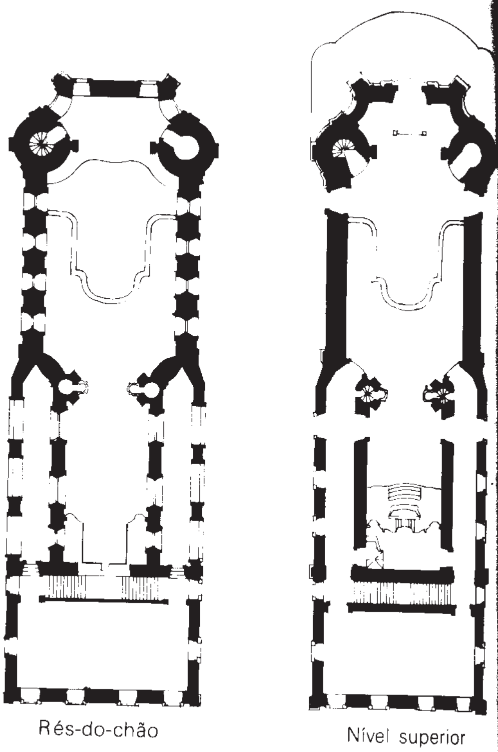
A parede curva que de cada lado concorda o frontispício com a torre, encontra-a numa pilastra que se prolonga, depois de cortar a cimalha no ponto onde se instala a gárgula em forma de canhão, até o pináculo sobre a sineira, num verdadeiro goticismo, possível pela posição a quarenta e cinco graus das três aberturas do campanário. É uma linha de força bem sensível na elevação principal.

A composição do frontispício é dominada pela portada. Na porta, a verga tem um desenho movimentado e com diversas linhas superpostas, que, sem a rigidez de um arco, serve de passagem visual entre o desenho de frisos e almofadas da porta e os elementos de talha da sobreverga. As ombreiras não são retas: como a verga, têm um desenho movimentado e são convergentes na meia altura, onde apresentam uma ondulação, de forma que o conjunto parece se expandir do centro.

Essa portada, seguindo uma invenção de Antônio Francisco, se expande e domina o espaço que ficaria vazio sobre a porta, entre as duas janelas do coro, com uma escultura leve, requintada, cheia de sutilezas que sobe para se unir ao medalhão colocado no lugar onde estaria o óculo central, presente em quase todas as igrejas mineiras e que figura, enfaticamente, até, na igreja representada no próprio medalhão.

O medalhão quase que atesta os conhecimentos assimilados por Antônio Francisco de seu mestre João Gomes Batista, conhecedor de heráldica, abridor de cunhos e medalhista da casa de Fundição. O conjunto desses trabalhos de talha é executado em pedra-sabão, material que Antônio Francisco introduziu na arquitetura, aqui, talvez, empregado na sua forma mais desenvolvida. O frontão com sua cimalha arqueada para receber o medalhão tem suas duas empenas também arqueadas e decompostas em duas curvas. O vértice recebe um acrotério onde se implanta a cruz de Lorena, ladeada por dois globos em chama.

Uma curiosidade é ser esse frontão ladeado por duas peças que coroam as pilastras de canto do frontispício e que seriam, segundo alguns estudiosos, vértices de frontão imaginário, não obstante serem voltados para fora. Elementos semelhantes aparecem sobre as ombreiras da porta principal, onde se assentam dois querubins e no próprio altar-mor com função análoga. Esses e outros componentes, são mais próprios à linguagem dos retábulos, como as pilastras que esse artista usou na portada de São Francisco em São João del-Rei, fato que parece denunciar,



360 Planta da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais. As torres recuadas do plano do frontispício e os púlpitos colocados no arco cruzeiro criam um espaço onde não vemos arestas de canto. Desenho baseado em levantamento de Paulo F. Santos.

361

361 Vista lateral da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

362 Igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais, obra de Antônio Francisco Lisboa.

363 Antônio Francisco Lisboa — Medalhão do frontispício da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

362

363

mais uma vez, a mão do entalhador interferindo na arquitetura. O interior é dominado por uma luz difusa. Saint-Hilaire observa que as igrejas brasileiras "sont mieux éclairées que les nôtres: les fenêtres ne sont pas très grandes mais elles sont plus multipliées".*

*"são mais bem iluminadas que as nossas, as janelas não são tão grandes, embora mais numerosas".

Esse fato ocorre em São Francisco onde as janelas laterais são, de certo modo, pequenas, com requadros chanfrados interna e externamente e enxalços funcionando como difusores de luz.

O coro, porém, sem o óculo que levaria luz direta à nave, inclusive, conta com quatro janelas relativamente grandes, com guarda-corpo, as quais, todavia, dada a sua posição, duas delas oblíquas nos flancos da torre, e dado que somente algumas almofadas têm vidro, fornecem à nave uma luz indireta difusa que favorece a observação da pintura central do forro.

A planta apresenta solução muito adequada ao programa das irmandades mineiras e resolve alguns problemas presentes em outras capelas da região. Por exemplo, a passagem da nave para a capela-mor implicava o surgimento de umas arestas de canto resultantes da menor largura da capela-mor. Excetuadas algumas soluções engenhosas como a capela de São João Batista, tida como a mais antiga de Ouro Preto, onde as paredes da nave se encurvam ao atingir a capela-mor ou a solução usada por Antônio Francisco Pombal criando um espaço autônomo no interior da matriz do Pilar, de modo geral, o expediente de se colocar dois altares de canto foi consagrado em muitas igrejas. "Pour masquer les angles qui, de chaque coté, présentent naturellement de la différence de largeur de la nef et de la chapelle majeure on construit à droite et à gauche un autel oblique";* escreveu Saint-Hilaire. Em algumas capelas esses retábulos de canto conhecem implantações curiosas como em Nossa Senhora do Pilar do Hospício da Terra Santa, em Sabará, onde a diferença de largura entre capela-mor e nave é pequena. Em conseqüência, os retábulos de canto, do tipo 'moderno', que como o do altar-mor denotam influência de Antônio Francisco, passam a ter posição quase paralela às paredes laterais. Esse recurso foi usado, inclusive, na matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso de Caeté, onde Antônio Francisco se iniciou na arte do entalhe.

*"Para mascarar os ângulos que, de cada lado, surgem naturalmente da diferença entre a largura da nave e da capela-mor, construiu-se, de ambos os lados (esquerdo e direito), um altar oblíquo."

De outra parte, o púlpito conheceu nas igrejas mineiras soluções imaginosas para sua implantação e acesso. Na singela capela do padre Faria o acesso se faz por escada externa. Em Santa Ifigênia ou em Nossa Senhora do Rosário a escada está embutida na espessura da parede; em Nossa Senhora da Conceição de Sabará os púlpitos ficam presos às delgadas colunas da nave, dando a impressão de ficarem soltos no espaço, sem escada de acesso fixa, solução que lembra a de algumas igrejas paroquiais portuguesas, como a igreja de São Pedro de Almargem do Bispo, do século XVI, onde o púlpito, uma peça autônoma de mármore, circular e com balaústres, se coloca próximo a uma das colunas da arcada da nave (a igreja é de três naves) sobre um supedâneo. Terzi, em São Roque de Lisboa, coloca os púlpitos em posição central na nave, obedecendo à nova orientação jesuítica. Essa posição passou a ser norma em todo o período colonial.

Em São Francisco, os púlpitos supreendentemente são instalados no arco-cruzeiro na passagem nave—capela-mor, em ponto de grande ênfase visual, conseguindo-se, assim, uma articulação orgânica daqueles dois espaços e solucionando o problema das arestas e altares de canto.

ECA PUBLICA DO PARANÁ

364 Púlpito da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

Agora, em tal posição, os púlpitos adquirem grande destaque e recebem tratamento à altura, constituindo-se numa das altas expressões da arte brasileira.

Esse arco cruzeiro, de outra parte, é o portal de um espaço que dificilmente distinguiríamos ser a organização de um arquiteto ou de um escultor. A talha, é certo, domina, mas o ambiente começa a ser sentido pela luz difusa que em vez de 'cortar' duramente a talha prepara a vista para as sutilezas do trabalho escultórico. A iluminação se faz através de *loggie* colocadas de cada lado do pavimento superior, obra de reforma do século XIX, únicas em igrejas mineiras. No seu lugar haveria terraços descobertos, solução inusitada na arquitetura nacional, destinada a criar novas relações espaciais dos volumes exteriores.

Exteriormente, para finalizar, São Francisco constitui edifício religioso sem paralelo no Barroco brasileiro. Mesmo tendo em vista soluções mais movimentadas, mais borrominescas, como a igreja de Nossa Senhora do Rosário, dessa mesma Vila Rica, São Francisco é única em sua elegante volumetria.

Isso, em parte, é devido à hábil solução de recuar as torres do plano da fachada, dando particular destaque ao frontispício. Depois, a seqüência dos três volumes — nave, capela-mor, sacristia. A nave com suas quatro janelas regulares, a sacristia com seus arcos, onde originalmente houve terraço descoberto, e a sacristia encimada pelo consistório com seu volume 'travando' a composição. Tudo arrematado por telhados de tacaniça com cumeeiras em alturas diversas.

Desde sua implantação na meia encosta, e sua articulação com o espaço circundante, São Francisco não tem 'pontos favoráveis' para ser observada. Todos lhe são favoráveis, o que revela um arquiteto com grande senso dos valores da paisagem, como ficará demonstrado na obra que coroou sua carreira, o conjunto de Congonhas do Campo.

3.13 Congonhas do Campo

A semelhança das cidades mineiras com as do norte de Portugal, particularmente da região do Minho e Douro, já foi notada por muitos cronistas. A semelhança na topografia, nos edifícios, no traçado irregular de ruas, nos processos construtivos, chega a impressionar.

A casa de Câmara e cadeia de Mariana parece transportada diretamente dessa região. Em Vila Real vamos encontrar, em inúmeros solares, a bela solução da escadaria frontal que José Pereira dos Santos (? -1762) usou em Mariana, um dos mais bem proporcionados edifícios coloniais.

Este canteiro, ou mestre-pedreiro, como é por vezes designado, de notáveis qualidades como demonstrou em extensa obra, onde se incluem as igrejas de São Pedro dos Clérigos de Mariana e Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto, nasceu em São Salvador do Grijó, comarca e bispado do Porto. Dessa região outros mestres-pedreiros em número apreciável vieram trazer sua arte à próspera região do ouro. O partido arquitetônico de alguns edifícios religiosos revela traços comuns no uso da cantaria, na modenatura, na relação da alvenaria com a cantaria. A igreja dos Santos Passos de fins do século XVIII em Guimarães é um exemplo, com suas proporções elegantes, onde vemos o recurso de recuar as torres do plano da fachada.

No tratamento dado ao adro de algumas igrejas, mesmo quando de proporções reduzidas, vamos encontrar semelhança com capelas mineiras.

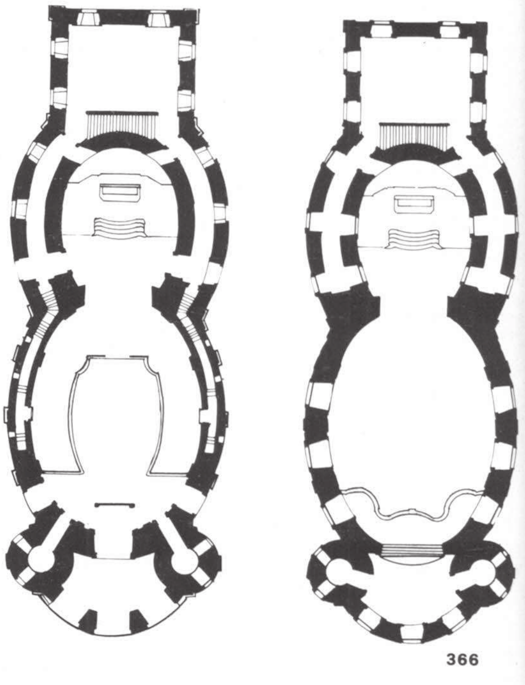
É o que vemos em Barcelos, Falperra, Viseu e, guardadas as proporções, na capela do Bom Jesus do Taquaral, na de São Sebastião, Santana e outras em Vila Rica.

Nessas cidades de topografia acidentada, os 'escadórios' frente aos edifícios são freqüentes e deles tira-se partido para dar relevo ao edifício. Não é outra coisa que vemos em Minas. No Serro a capela de Santa Rita é um belo exemplo e em Vila Rica eles ocorrem da mais variada forma. Tome-se, por exemplo, Santa Ifigênia, cuja escadaria é componente indissociável do templo, ou São Francisco de Paula, em cujo adro vemos as imagens de louça do Porto. Ou ainda Nossa Senhora do Carmo, cujo adro é precedido de escadaria, conjunto da maior importância para ambientação da igreja no espaço urbano.

Essa igreja e outras ligadas à obra de Antônio Francisco revelam uma preocupação com esse espaço de transição. É o caso das igrejas franciscanas de Vila Rica e São João del-Rei, e do monumental conjunto de Congonhas do Campo. Nessas cidades montanhosas, o culto da Via-Sacra parece nascer espontaneamente. Os 'passos' vão surgindo pelas ruas tortuosas e de acentuado aclive como pontos de parada e oração, como o são as próprias igrejas. Em diversas cidades brasileiras, ainda hoje, procissões fazem um percurso tortuoso pontuado de 'passos' na Semana Santa.

Dessa forma, quando o culto da Via-Sacra, nos moldes do praticado no Sacro Monte de Varese, foi introduzido em Portugal no século XVII, sua propagação se fez extensivamente.

365



366

365 Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, Minas Gerais. Projeto atribuído a Antônio Pereira de Souza Calheiros, construção de José Pereira dos Santos.

366 Planta da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Ouro Preto, Minas Gerais. Desenho feito a partir do original de Paulo F. Santos.

367

368

369

370

371

367 Vista de São João del-Rei, Minas Gerais.
368 Residência de Vila Real, Portugal.
369 Igreja de Santa Rita, Serro, Minas Gerais.
370 Casa de Câmara e cadeia de Mariana, Minas Gerais.
371 "Passo" de Ouro Preto, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

Vamos encontrar santuários de peregrinação com capelas para os passos em Buçaco, de fins do século XVII, em Setúbal, fundado em 1728, em Matosinhos, próximo do Porto (1733), em Abadia, próximo a Braga, em Lamego na Beira Alta (1750), e em Bom Jesus nas cercanias de Braga. Este último é de tal importância que Germain Bazin, depois de analisar detidamente o assunto, conclui: "Ainsi la montagne sacrée de Braga nous offre sans doute le sanctuaire le plus parfait qu'ait réalisé le christianisme, celui qui, par la multitude et la polyvalence des symboles et par une association essentielle avec la nature, nous propose l'image précellente du lieu sacré, microcosme, où tout est reflété, qui constitue essentiellement le 'Centre du monde', c'est-à-dire la réalité absolue. La religion la plus evoluée n'a pas renié les archétypes qui plongent dans les sources les plus profondes de l'inconscient collectif".[134]*

A iniciativa da construção do Santuário do Senhor Bom Jesus dos Matosinhos em Congonhas do Campo deve-se a Feliciano Mendes (? -1765), oficial de pedreiro, nascido nas proximidades de Guimarães, arcebispado de Braga. Curado milagrosamente de grave enfermidade que praticamente o inutilizara, Feliciano Mendes veste um burel de ermitão e passa a se dedicar integralmente à construção de um santuário no alto do monte Maranhão. De sua terra de origem, traz na memória dois notáveis exemplos: Bom Jesus dos Matosinhos e Bom Jesus de Braga.

Na sacristia do santuário que construiu, ainda pode ser visto o oratório portátil que Feliciano em suas caminhadas carregava para angariar donativos destinados à sua obra. Sua convicção parece ter sido bem compreendida: em 1757 tinham início as obras do santuário e, oito anos depois, quando faleceu (1765), a igreja estava ereta, com três altares abertos ao culto. Não se conhece o autor do risco original, que poderá ter sido o próprio idealizador do santuário.

Alguns nomes notáveis são vistos a seguir trabalhando na obra, como Francisco de Lima Cerqueira (? -1808) e Tomás da Maia Brito. Este último em 1776 arremata a construção do adro, cuja execução levou perto de 13 anos. Para a construcão desse adro foi consumida avultada quantidade de pedra, o que é facilmente compreensível se olharmos o perfil do templo: a sacristia, na parte posterior, é nivelada com o terreno e este cai acentuadamente para a frente. Nisso há uma diferença sensível com os modelos portugueses: o adro de Congonhas é uma volumosa massa de onde emergem os profetas, concentrados em vigoroso conjunto.

O *Livro de despesa do santuário* permite ter uma idéia do desenvolvimento da obra até que em 1790 é consignada uma importância a Tomás de Maia Brito pelo "Resto q̃ selhe devia do Adro".

O citado livro registra que em 1799 esse mestre trabalhou na "obra dos Passos do Sr.", não ficando claro que trabalho seria esse. Menos claro ainda é o registro do recebimento em 1800 pelo "q̃ trabalhou na factura dos Profetas". Com o século XIX, Antônio Francisco Lisboa iniciou sua obra capital, o conjunto escultórico de Congonhas do Campo, compreendendo 12 esculturas em pedra-sabão representando os profetas e 64 esculturas em madeira para as capelas dos Passos da Paixão.

372 Igreja de Bom Jesus de Braga, Portugal.

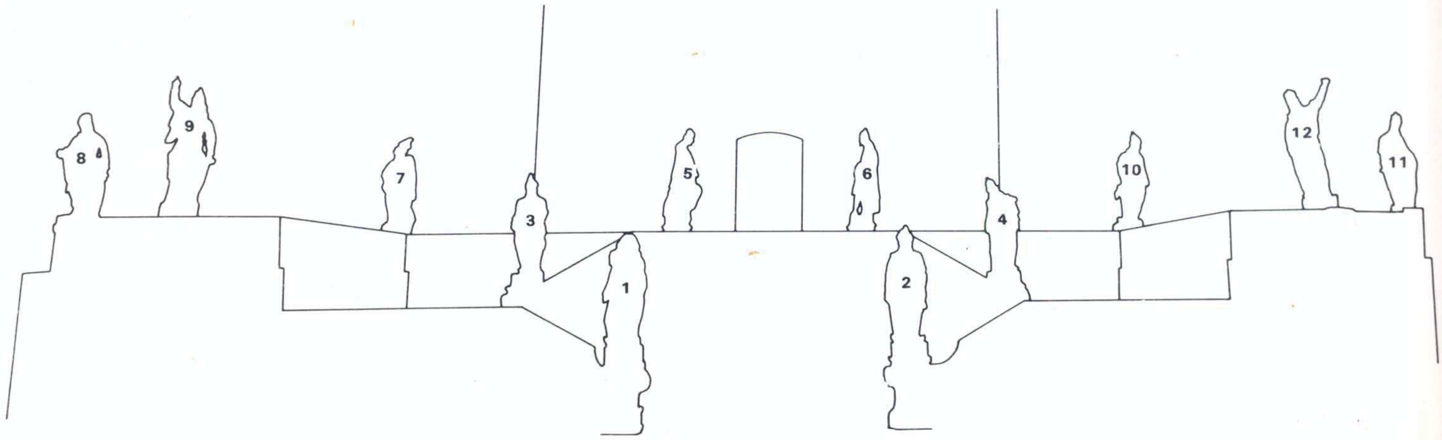
*"Desta forma, a montanha sagrada de Braga nos oferece, sem dúvida, o mais perfeito santuário realizado pelo cristianismo — santuário que, pela multitude e polivalência dos símbolos e através de uma associação essencial com a natureza, nos propõe a imagem superior do lugar sagrado, microcosmo, onde tudo se reflete, que constitui-se essencialmente no Centro do Mundo, ou seja, a realidade absoluta. A mais evoluída das religiões não conseguiu negar os arquétipos que mergulham nas fontes mais profundas do inconsciente coletivo."

373 Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

À semelhança de Braga, o projeto inicial, datado de 1794, previa uma segunda série de passos, os Passos da Ressurreição, a serem erigidos na parte posterior do templo, o que não se realizou. Para tão grandiosa empreitada, Antônio Francisco contou com concurso de oficiais e auxiliares. Sua avançada idade e seu precário estado de sáude reclamavam essa colaboração. Normalmente qualquer artista tinha seus auxiliares. Rodrigo M. F. de Andrade, em um ensaio, arrolou o nome de diversos oficiais e auxiliares, que trabalharam na igreja de Nossa Senhora do Carmo de Sabará, transcrevendo o termo da empreitada onde lemos a conclusão dos irmãos terceiros: "(...) que só o mestre Antº Franº Lxa., e seus costumados oficiaes a poderião fazer com toda boa satisfação"[135] Assim, entre 1800 e 1805, Antônio Francisco e "seus costumados oficiais" realizam os profetas do adro. O volume da obra deve ter reclamado maior número de colaboradores, entre eles, ao que se depreende da leitura dos registros do santuário, estaria incluído Tomás de Maia Brito, empreiteiro das obras do adro. O bom entendimento havido entre ambos deve ter sido a razão do empreiteiro, em 1800, ter trabalhado "na factura dos Profetas", o que reforça a hipótese de Antônio Francisco, por sua vez, ter participado da própria concepção arquitetônica do adro. Isso explicaria a grande unidade do conjunto dos profetas:

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

1 *Isaías:* Depois que os serafins celebraram o Senhor, um deles trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz.
2 *Jeremias:* Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém e rogo (ao meu povo) que queira voltar ao Senhor.
3 *Baruch:* Eu predigo a vinda de Cristo na carne e os últimos tempos do mundo, e previno os piedosos.
4 *Ezequiel:* Descrevo os quatro animais no meio das chamas e as rodas horríveis e o trono etéreo.
5 *Daniel:* Encerrado (por ordem do rei) na cova dos leões, sou libertado incólume, com o auxílio de Deus.
6 *Oseias:* Toma a adúltera, disse-me o Senhor: eu o faço: ela, tornando-se minha esposa, concebe e dá à luz.
7 *Jonas:* Engolido por uma baleia, permaneço três dias e três noites no ventre do peixe; depois venho a Nínive.
8 *Amós:* Feito primeiro pastor, e em seguida profeta, eu acometo as vacas gordas e também os próceres.
9 *Abdias:* Eu vos arguo, idumeus e gentios. Anuncio-vos e prevejo pranto e destruição.
10 *Joel:* Exponho à Judéia que mal hão de trazer à terra a lagarta, o gafanhoto, o brugo e a alforra.
11 *Naum:* Exponho que castigo espera Nínive. Declaro que a Assíria será completamente destruída.
12 *Habacuc:* Ó Babilônia, Babilônia, eu te arguo ó tirano da Caldeia: mas a ti, ó Deus benigno, canto em salmos.



374 Vista geral do adro dos profetas de Congonhas do Campo, Minas Gerais.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

375

376

375 e 376 Antônio Francisco Lisboa — Promenor do profeta Daniel, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

"Aí onde os pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda — magníficos, terríveis, graves e ternos — eles falam de coisas do mundo que, na linguagem das escrituras, se vão transformando em símbolo". A essas considerações, Carlos Drummond de Andrade acrescenta: "Na sua intemporalidade, são sempre atuais os profetas. Em qualquer tempo, em qualquer situação da história, há que recolher-lhes a lição."[136]

Os poetas e os profetas têm muita coisa em comum. Drummond nos dá a chave para o ingresso na atmosfera dos profetas.

À medida que nos aproximamos do conjunto, duas figuras, cada uma com um braço em posição simétrica, apontam os céus. Por sua posição, seu braços lembram pináculos. São Abdias e Habacuc. Nos rolos com inscrição, que seguram, os filactérios, vemos a palavra latina *arguo*, a mesma, na tradução portuguesa. "Eu vos arguo indumens e gentios", diz Abdias. "Ó Babilônia, Babilônia, eu te arguo", diz Habacuc. O gesto corresponde à interpelação.

Duas figuras em posição frontal, guarnecem o portão de entrada. Uma delas encara o observador. Sua barba parece flamejante, enquanto sua mão direita aponta o filactério, seguro com a esquerda, onde lemos que um serafim "trouxe aos meus lábios uma brasa com uma tenaz" (Isaías). Já a outra figura tem o olhar perdido no horizonte: "Eu choro o desastre da Judéia e a ruína de Jerusalém" (Jeremias).

Subindo o primeiro lance da escada à esquerda, Baruch, de expressão serena, anuncia: "Eu predigo a vinda de Cristo". Em posição simétrica, Ezequiel com um gesto vigoroso, braço direito cruzado sobre o peito e cabeça ligeiramente inclinada diz, apocalipticamente: "Descrevo os quatro animais no meio de chamas." No patamar superior duas figuras são colocadas de lado, voltadas ao centro da composição. Uma tem uma coroa de louros e a seus pés há um leão, submisso como um animal doméstico. "Encerrado na cova de leões sou libertado incólume com o auxílio de Deus". É uma figura de imensa força, sem nenhuma jactância e muita serenidade (Daniel).

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

À sua frente, "Oséias dá uma lição de doçura, mandando que se receba a mulher adúltera e dela se hajam novos filhos", escreveu Drummond.

377 Sacrifício de Isaac, atribuído a Antônio Francisco Lisboa, Igreja de São Francisco de Assis, São João del-Rei, Minas Gerais. O gesto de Abrahão lembra o do profeta Habacuc, do adro de Congonhas.

Duas figuras ladeiam estas últimas. Uma olha o céu, como a medir o tempo; é Jonas que anuncia que passou três dias e três noites no ventre de um peixe, o qual é representado a seus pés; outra olha a terra e lembra à Judéia o mal que hão de trazer à terra a lagarta, o gafanhoto, o brugo e a alforra (Joel).

Há, ainda, duas figuras em posição simétrica, as duas mais afastadas do centro. Uma tem um agasalho guarnecido com pelego de carneiro, um capuz em vez de turbante e dobra na roupa junto ao sapato. Seu filactério informa que foi "feito pastor e em seguida profeta" (Amós). A outra figura é tristonha e pensativa; parece abatido por uma expectativa: "Exponho que castigo espera Nínive. Declaro que a Assíria será completamente destruída". (Naum)

"Magníficos, terríveis, graves e ternos", assim são os eloqüentes e comoventes profetas. Os profetas de Congonhas do Campo suscitam uma questão de que já se ocuparam vários autores: o da fonte iconográfica para a elaboração dessas esculturas. Profetas com turbante à 'maneira oriental' segurando rolos com inscrições, figuram em gravuras florentinas de 1470 com os quais os profetas de Congonhas guardam grande semelhança, como demonstrou Germain Bazin.[137]

Já Robert Smith lembra que na charola da igreja do convento de Thomar, datada do século XVI, aparecem figuras com turbante e vestimenta que lembram as referidas gravuras.[138] A maior semelhança, todavia, vamos encontrar nas esculturas do pátio dos Reis, no santuário de Nossa Senhora dos Remédios em Lamego, obra de 1781, e no monumental conjunto de Bom Jesus de Braga de 1770.

Poderíamos acrescentar que em Braga, igualmente, ocorrem vários exemplos desses terraços com escadaria e esculturas distribuídas em patamares. Como a influência italiana é evidente em algumas obras, e são claros os exemplos do palácio Real de Verão com sua arcada calcada no modelo do Hospital dos Inocentes de Florença ou da igreja da praça Malá Strana que adota a solução semelhante à de São Carlos da Quatro Fontes em seu frontispício, é possível que as mesmas gravuras florentinas tenham por lá andado, como se pode ver no relógio astronômico do antigo edifício da prefeitura da cidade. O turbante, a vestimenta, o filactério, as barbas, e até a postura de uma escultura que ladeia o medalhão central lembra a figura de Nicodemus e de José de Arimatéia que André Soares desenhou para o conjunto de Bom Jesus do Monte de Braga.

Robert Smith vai encontrar essas figuras representadas em imagens de madeira e em azulejos, tais como podem ser vistos na igreja de Nossa Senhora da Saúde no Rio de Janeiro, aí colocados no último quartel do século XVIII.

Na porta do tabernáculo do altar de Santa Luzia e Santa Bona da nave de São Francisco de São João del-Rei, vemos a cena de Abraão conduzindo Isaac ao sacrifício, onde "Abraão está coberto por um barrete com a forma do turbante dos profetas de Congonhas, ele levanta a mão como Habacuc. A fatura é excelente e digna do Aleijadinho". Germain Bazin, autor dessa observação, informa ainda serem esses altares contemporâneos da execução dos profetas de Congonhas, o que parece indicar que o nosso artista estava empolgado com as figuras do Antigo Testamento tratados dessa forma.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

378

379

380

381

382

383

378 Antônio Francisco Lisboa – Abdias, pedra-sabão, 238, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

379 Antônio Francisco Lisboa – Habacuc, pedra-sabão, 234, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

380 Antônio Francisco Lisboa – Isaías, pedra-sabão, 201, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

381 Antônio Francisco Lisboa – Jeremias (em primeiro plano), pedra-sabão, 212, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

382 Antônio Francisco Lisboa – Jonas, pedra-sabão, 221, pormenor, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

383 Antônio Francisco Lisboa – Jonas, Baruch e Isaías, pedra-sabão, 221, 214, 201, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

384

385

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

386

387

388

389

384 Antônio Francisco Lisboa — Daniel, pedra-sabão, 219, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

385 Antônio Francisco Lisboa — Daniel, pormenor.

386 Antônio Francisco Lisboa — Jeremias e Ezequiel, pedra-sabão, 212, 196, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

387 Antônio Francisco Lisboa — Joel, pedra-sabão, 234, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

388 Antônio Francisco Lisboa — Amós, pedra-sabão, 221, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

389 Antônio Francisco Lisboa — Naum, pedra-sabão, 218, Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, Minas Gerais.

O adro de Congonhas do Campo notabiliza-se pelo vigor de seu volume e pela hábil movimentação de sua escada onde os profetas conheceram uma engenhosa implantação. Certamente não produziriam o efeito que conhecemos, fossem os profetas dispostos no mesmo plano.

Nisto vai uma fundamental diferença em relação aos protótipos europeus. Em Congonhas cada figura foi concebida para uma posição no adro, o que dá ao conjunto unidade e força. Visto ao longe, as figuras destacam-se na paisagem como um conjunto homogêneo. À medida que o observador se aproxima, cada figura vai se individualizando e os gestos começam a transmitir mensagens.

Há um clima de tensão unindo essas figuras cuja postura e olhar não parecem se vincular ao tempo, falando de coisas intemporais. Chegando ao adro há outras surpresas, a começar pelo dinamismo: é necessário circular para se perceber toda a realidade daquelas figuras. Vistos de ângulos diversos, os profetas assumem no conjunto e individualmente valores imprevistos. Cada figura por sua vez tem sua textura realçada no que respeita ao material e tratamento e nisso são originais: "Bíblia de pedra-sabão, banhada no ouro de Minas". E, individualmente, cada escultura revela a personalidade do mestre nos traços do rosto, na postura, nas mãos, no panejamento das vestes.

Nada ali é acidental a começar pela disposição, que, como mostrou Hans Mann, segue a ordem das profecias.[139]

Essa concentração de figuras enérgicas e de forte personalidade impressiona o peregrino que entra no templo, predispondo-o à meditação dos temas bíblicos. Mas há outro imprevisto que é ver os profetas ao se deixar a igreja levando sua mensagem ao mundo. Eles falam às montanhas com seus gestos dramáticos e delineiam-se fortemente contra o céu límpido.

Todas essas surpresas e a forte originalidade desse conjunto dão a medida das superiores qualidades do artista que o concebeu.

O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas do Campo surge à vista do peregrino a grande distância. Ao alto, a alvenaria do templo é o coroamento de um conjunto harmonioso que se destaca contra o céu claro das gerais. À sua frente, as palmeiras imperiais dão, hoje, um toque alegre ao local e sinalizam o eixo ao longo do qual se enfileiram as capelas dos Passos.

O Santuário foi concebido para ocupar na paisagem posição condizente com sua importância. É necessário que o peregrino suba a íngreme encosta do rio Maranhão para atingi-lo. Há, nesse gesto, a idéia subjacente de ascensão espiritual, de ato penitencial ou de reconhecimento e cumprimento de promessa. Cada peregrino terá sua motivação que, porventura, deixará expressa em um ex-voto no salão anexo ao templo.

A implantação desse santuário tem um imanente sentido espiritual e não pode ser desvinculada da figura do peregrino.

390 O "Passo da Última Ceia" é o conjunto mais harmonioso e, artisticamente, o mais realizado. Concebidas para serem colocadas em torno a uma mesa, somente duas figuras foram trabalhadas em corpo inteiro, as extremas. As demais resumem-se aos troncos e braços. Cristo (madeira policromada, 106cm) centraliza a composição e dirige-se aos apóstolos, tendo às mãos um pão. Na cartela que coroa a entrada da capela pode-se ler:
Caenantibus / autem eis accepit / Jesus panem / hoc est cor / pus meum (Enquanto ceavam tomou Jesus o pão e disse: Este é o meu corpo.). Referência à instituição da eucaristia.
Todavia, a atitude de surpresa dos apóstolos parece prender-se ao anúncio da traição, tema preferido pelos artistas.
Judas, porém, ao contrário do que ocorre na "Ceia" de Leonardo, onde recua apavorado e olha fixamente o Mestre, aqui aparece cochilando, indiferente ao que se passa na mesa. Chega-se até a pensar que Antônio Francisco teria representado momentos diferentes da ceia num único quadro.

Vencida a escarpa abrupta, o que nem sempre era possível na estação das chuvas, e exigia grande sacrifício mesmo em tempo seco, a visita se iniciava pelas capelas dos Passos com suas esculturas em madeira policromada. Começavam, então, as surpresas. Na primeira capela o peregrino encontra o Cristo e seus apóstolos reunidos em torno da mesa. A figura serena do Cristo contrasta com a agitação de que parecem tomados os apóstolos que se consultam entre si com gestos e olhares. O que teria dito o Senhor para perturbá-los, exceção feita ao Judas que, indiferente, parece cochilar a uma das extremidades da mesa, sacola de dinheiro à mão.

Na capela seguinte a situação é diversa. Enquanto Pedro, Tiago e João dormem, Cristo de joelhos e braços entreabertos é tomado de profunda angústia que se evidencia pela gotas de sangue que brotam de sua fronte. À sua frente, um anjo oferece-lhe um cálice. Tiago e João dormem profundamente. Já Pedro parece derrubado pelo cansaço e tem sono povoado de preocupações, visíveis pelas feições contraídas, e pelo gesto indefinido que se perde no ar.

391 Deve-se notar que as figuras não são fixas e suas mãos são móveis. Há, portanto, margem a interpretações diversas quanto à organização do conjunto.

392 As mãos são aqui usadas para exprimir surpresa. Há uma concatenação no seu gesto comum.

393 Cada apóstolo apresenta sua individualidade, não são figuras estereotipadas.

394 A surpresa dos apóstolos transparece na consulta que fazem entre si com os olhos e com os gestos.

391

393

392

394

Na terceira capela aparece a cena da prisão. São Pedro tem o braço direito elevado brandindo uma arma. À sua frente um soldado ajoelhado defende-se com uma espada imensa cruzada à sua frente. Comparada com esta, a arma de São Pedro se reduz às dimensões de uma faca. Uma faca, instrumento de trabalho de pescador. Cristo dirige-se a Pedro que acabara de cortar a orelha de Malco, o soldado à sua frente. Os soldados, elemento que surge nesta capela, contrastam com as figuras dos apóstolos. São figuras caricaturais, feições desproporcionadas, mas muito expressivas, convincentes quanto ao papel que encarnam.

A quarta capela confunde o observador no primeiro momento. É que duas cenas aí foram reunidas, a Flagelação e a Coroação de Espinhos. Por essa razão há uma duplicidade de personagens no mesmo espaço. Desfeita essa primeira confusão, o Cristo da Flagelação é apresentado atado a uma coluna com expressão serena. Os soldados que o rodeiam são figuras grotescas.

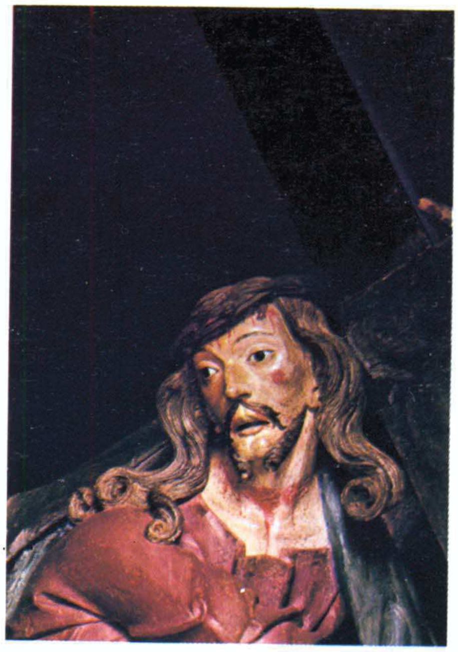
O mesmo ocorre com a cena da Coroação. O Cristo aqui aparece sentado em um monte de pedras rodeado por soldados com gestos de zombaria. Um deles oferece-lhe uma cana verde à guisa de cetro. Outro, segura uma placa com a inscrição I.N.R.I.

Olhando-se a fatura dos soldados começa-se a ficar com a impressão que são caricaturais tanto por intenção como por serem obra de eventuais auxiliares do escultor.

A quinta capela abriga a cena da Subida do Calvário, no momento em que Cristo se encontra com as mulheres que choram e lhes dirige a palavra: "Filhas de Jerusalém, não choreis sobre mim, mas chorai sobre vós mesmas e sobre vossos filhos". Esta última expressão explica a figura da mulher com o filho ao colo. À frente aparece um arauto tocando trombeta, como a sugerir um cortejo. As figuras dos soldados já têm algo de bizarro. Contrastam com a vigorosa figura do Cristo que nesta cena tem postura dramatizada pela cruz, elemento habilmente utilizado na composição. A mão espalmada frente a um dos braços da cruz contribui para acentuar a dramaticidade do conjunto.

A última capela apresenta a Cena da Crucificação. Cristo deitado sobre a cruz, braços abertos, é retratado no momento em que um soldado desferiu um golpe de martelo em um cravo. A dor leva o Cristo a uma contração do tórax. Enquanto Cristo é crucificado, dois soldados ao lado lançam dados para ver a quem caberá a túnica. De outro lado, estão os dois ladrões. Dimas, o Bom Ladrão, tem ar triste e resignado, enquanto Gestas, o Mau Ladrão, de configuração atlética, tem expressão arrogante e busto teso, parecendo querer romper as cordas que o amarram. Além desta, outra figura se destaca no grupo; é Madalena. Quanto aos soldados, parece que sua fatura foi deixada a colaboradores, segundo uma interpretação, ou são mal proporcionados e até grotescos, porque assim convém às pessoas que praticam o mal, segundo outra interpretação.

Agora, o peregrino que acompanhou Cristo em sua paixão tem à sua frente o santúario, onde o aguarda o Senhor Bom Jesus, precedido pelos profetas que previram todos esses acontecimentos.



Na cena da Cruz às Costas o rosto de Cristo é coberto de hematomas e o sangue já corre da marca que a corda deixou no pescoço. É importante notar o realismo dessa figura. Nos hematomas o sangue poreja sem haver corte na pele, o que revela aguda observação do pintor. A este, ainda, devemos a intensificação da expressão dramática pelo uso de cores fortes no manto de Cristo.

395 Cristo da Cruz às Costas, madeira policromada, 204.

O Cristo dos três primeiros Passos ainda não apresenta marca de sevícia — é representado dentro do espírito barroco de criar figuras tão belas como a natureza não seria capaz de produzir. É o ideal de Deus-homem que Bazin assinala como preocupação dos artistas franceses entre os séculos XII e XV e Lourival Gomes Machado enquadra na interpretação do Barroco como manifestação do absolutismo.

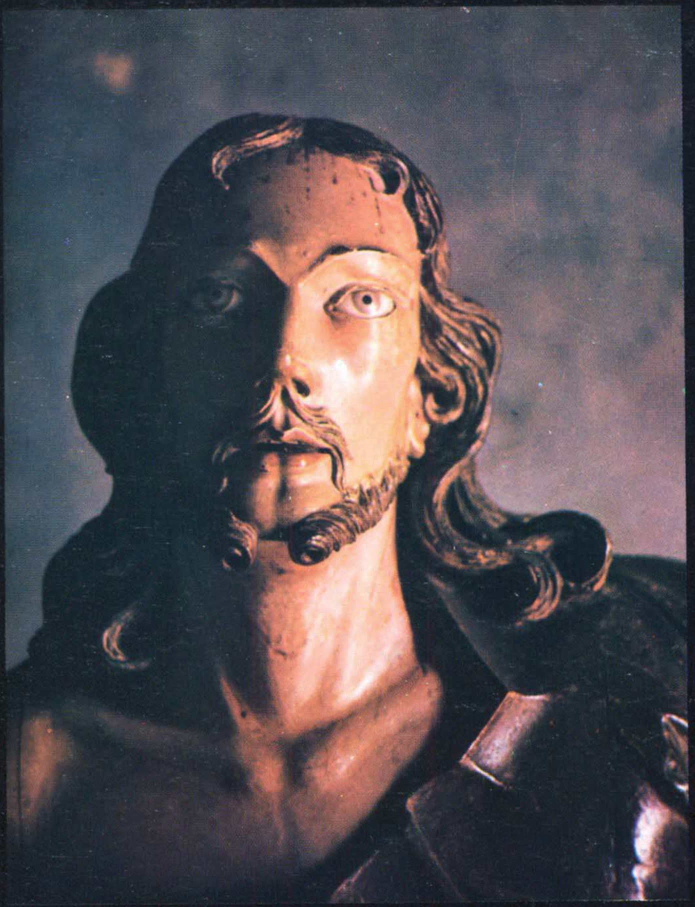
396 Cristo do Passo do Horto, madeira policromada, 142.

397 Cristo do Passo da Prisão, madeira policromada, 191.

A partir da Flagelação e da Coroação de Espinhos, Cristo começa a ser representado com lesões que parecem aumentar a cada Passo.

398 Cristo do Passo da Flagelação, madeira policromada, 181.

399 Cristo do Passo da Coroação, madeira policromada, 147.


396

397

398

399

A capela da Ceia ficou pronta em 1808; nesse ano Ataíde dedicou-se a esse grupo singularmente importante por diversas razões. Primeiro, por ser o único grupo onde todas imagens são atribuídas a Antônio Francisco. Depois, "sua capela merece referência especial por tratar-se da mais antiga, a única a ser construída durante o período de permanência do Aleijadinho em Congonhas e, possivelmente, sob sua orientação".[142]

Como Antônio Francisco faleceu em 1814, este Passo terá sido o único que o artista viu completo.

Dessa forma, a policromia certamente foi executada com sua concordância ou sob sua orientação. Daí a harmonia final resultante. Todas as figuras são tratadas em tons de pastel dando ao conjunto impressionante unidade.

Antônio Francisco não viveu para ver as demais figuras concluídas. Esse fato dá a medida da importância da atuação de Ataíde, a quem coube a tarefa de levar a cabo os trabalhos complementares, como colocação de olhos de vidro, e toda a policromia. Sucede que alguns elementos, como observou com agudeza Myriam Andrade R. de Oliveira, não são integrantes da talha.

Referindo-se à cena do Horto, esta autora escreve: "A policromia de Manoel da Costa Ataíde desempenha neste grupo função não apenas estética, mas também iconográfica, sendo sua função exclusiva (não sugerida pela talha) o suor de sangue que escorre na fronte do Cristo". O mesmo poderíamos dizer dos hematomas que cobrem o rosto e o pescoço do Cristo nos demais Passos.

A capela do Horto e a capela da Prisão só foram realizadas entre 1818 e 1819. Depois disso, as obras ficaram paralisadas até 1864. Daí a razão de Rodrigo Ferreira Bretas, em sua biografia de Antônio Francisco Lisboa publicada em 1858, referir-se apenas a três Passos.

Em 1865 foi retomada a construção das capelas, época em que se decidiu reduzir seu número a seis, do que resultou a necessidade de reunir duas cenas em uma capela.

Com a construção da última capela em 1872 ficava, finalmente, concluída a Via-Sacra, decorridos oitenta anos desde seu início. Ao longo dos anos as figuras dos Passos foram sofrendo repinturas que comprometeram seriamente a intenção plástica da obra, até que em 1957 uma restauração realizada sob a chefia do professor Edson Motta restituiu as imagens à sua feição original, episódio descrito por Lourival Gomes Machado na sua obra *Reconquista de Congonhas*.[143]

Recentemente a população local ingressou para a cronologia dos eventos ao impedir que algumas peças fossem retiradas das capelas para serem levadas a uma exposição no MAM do Rio de Janeiro, o qual, como se recorda, conheceu, pouco depois, a tragédia do incêndio.

Hoje, vemos o conjunto de Congonhas como não puderam ver o ermitão Feliciano Mendes e Antônio Francisco Lisboa. Vemos as figuras dos Passos restaurados à forma original, aparência que gerações inteiras foram privadas de ver.

Ninguém fica indiferente ao percorrer aquele conjunto, legítimo patrimônio espiritual do povo brasileiro. Os intelectuais falam que o *povo* se emociona, para em seguida se referirem às *comoventes* figuras. Parte da veneração, sem dúvida, é dirigida à figura do artista que concebeu aquela obra, cuja extraordinária energia moral levou-o a superar todas as atribulações motivadas por uma moléstia que o deformou a tal ponto que o fez passar à história com uma estranha e carinhosa denominação: o Aleijadinho.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

3.14 Mestre Valentim, o escultor do Rio de Janeiro

407

408

O final do século XVIII, no Rio de Janeiro, conheceu um escultor de bem diversificada atividade — Valentim da Fonseca e Silva, o Mestre Valentim. Sabe-se que nasceu em meados do século XVIII e tem-se como data de seu falecimento o ano de 1813. Como entalhador, sua obra mais notável é a capela do Noviciado da igreja do Carmo. As obras dessa capela foram iniciadas em 1772 e em 1797 um recibo da irmandade assinala a conclusão de um retábulo. Em bem documentado estudo publicado na *Revista do SPHAN* nº 4 (1940), Nair Batista escreve: "Fica assim bem claro que Valentim fez a obra de talha do altar-mor da capela do Noviciado, e provavelmente do altar lateral, embora executado quase 20 anos depois de terminada a primeira".

Essa capela notabiliza-se pelo tratamento harmonioso dado ao conjunto incluindo paredes e forros, recobertos de uma talha leve e já ao gosto rococó.

O mesmo podemos dizer do altar-mor da igreja de São Francisco de Paula, e da capela de Nossa Senhora da Vitória da mesma igreja. Para o Mosteiro de São Bento realizou os dois monumentais lampadários. Entalhador requintado, surpreende o fato de sua atividade se estender a esculturas para praças e jardins públicos, onde vemos um vigor e um senso de paisagem que marcaram muito sua presença na cidade do Rio de Janeiro, como é o caso do chafariz da praça XV.

Como autêntico paisagista, sua obra mais destacada é o Passeio Público com admirável conjunto de pavilhões, terraços com bancos azulejados, escadarias e esculturas, chafarizes e as pirâmides, como são conhecidos os dois obeliscos que dominam a entrada do portão principal.

407 Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva), Ninfa Eco, 1783, bronze, 173, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.
408 Mestre Valentim (Valentim da Fonseca e Silva), antigo pórtico da Fábrica de Pólvora, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

3.15 Arquitetura de mineração em Goiás

Ainda como manifestação vinculada à mineração do Brasil do século XVIII, merece lugar especial a arte goiana.

A brevidade do fenômeno devido a rapidez com que a produção aurífera entrou em declínio e o relativo isolamento em que se mantiveram, até quase nossos dias, os núcleos urbanos de Goiás, foram responsáveis pela sobrevivência de expressivos documentos para estudo da arte dessa época, onde são claramente perceptíveis os traços da arquitetura bandeirista.

A arquitetura setecentista de Goiás, visível nos núcleos que a partir do primeiro quartel desse século foram surgindo em decorrência da descoberta de ouro, reserva algumas surpresas aos estudiosos. Podemos começar pelo caso de Pilar de Goiás. "O núcleo urbano de Pilar de Goiás, embora reduzido a pequena área e a núcleo restrito de construções originais, conserva, integralmente, em suas edificações, civis e religiosas, as características setecentistas do antigo arraial de mineração".[144] A afirmação de Augusto da Silva Telles nos coloca diante de um fato inusitado: a sobrevivência de uma forma de assentamento, o arraial, em nossos dias.

Nesse pequeno núcleo há construções de elevado interesse arquitetônico dado alguns requintes construtivos que apresentam.

A matriz original de Pilar já não existe. A atual, construída no início deste século abriga retábulos de igrejas que desapareceram, entre elas a antiga matriz. Provavelmente serão originários de igrejas diferentes se atentarmos à sua diversificação estilística. Merece destaque o que se encontra à esquerda, dada certa liberdade em seu desenho.

Ao lado da matriz uma torre-sineira guarda sinos igualmente vindos de diferentes templos. A singela igreja de Nossa Senhora das Mercês, nessa cidade, tem um alpendre lateral onde vemos uma escada de acesso ao coro e ao púlpito. Internamente, o retábulo do altar é peça formada de elementos escultóricos leves recobrindo a parede de fundo.

A casa de Câmara e cadeia, das menores em seu gênero, surpreende pelo vigoroso tabuado de madeira de lei que forra as paredes da enxovia; providência necessária, certamente, à vista da técnica construtiva usada nas paredes, como veremos.

Na mesma rua em que se situa a cadeia, vamos encontrar a casa das Rótulas, construção requintada com janelas guarnecidas de rótulas cujo requadramento se projeta para fora da parede lembrando os muxarabiês. A face da casa, voltada ao pátio interno, tem um avarandado onde recentemente foram encontrados vestígios que parecem indicar que ali também houve treliçado. No forro de gamela da sala ainda é perceptível pintura ao gosto rococó com cenas galantes e cenas de caça. O desenho das referidas janelas revela em diversos aspectos virtuosismo.

409

410

409 Retábulo lateral esquerdo da igreja Matriz de Pilar, Goiás.
410 Retábulo lateral direito da igreja Matriz de Pilar, Goiás.

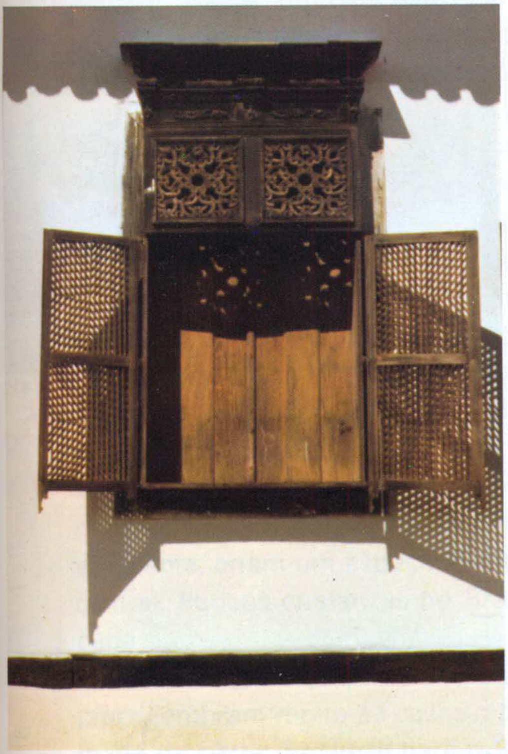
BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

411

412

411 Retábulo da igreja de Nossa Senhora das Mercês, Pilar, Goiás.
412 Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Pilar, Goiás.
413 Casa de Câmara e cadeia, Pilar, Goiás.
414 Janela da Casa das Rótulas, Pilar, Goiás.
415 Casa das Rótulas, Pilar, Goiás.

413


414

415

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

O processo construtivo empregado dá a esse antigo arraial uma grande unidade. Os edifícios, no geral, permitem ver sua estrutura de madeira, esteios, frechais, baldrame e, solidário a estes últimos, o requadramento dos vãos. Algumas casas têm avarandado na parte posterior com guarda-corpos de madeira recortada. Um exame atento permite ver que o uso de rótulas parece ter sido muito difundido à vista de vestígios que ainda é possível surpreender.

Uma curiosidade é que o muro de divisa no alinhamento da rua acompanha, em altura, a parede da casa. Como é protegido por telhado cujo alinhamento por sua vez acompanha o do beiral da casa, o observador fica com a imagem de que a casa é muito mais ampla.

Esse mesmo procedimento podemos ver em Jaraguá, outra cidade goiana originária do ciclo de mineração. Em Jaraguá são freqüentes, além das construções em taipa, o uso de adobe com esteios de madeira. Uma surpresa é o uso da malacacheta em janelas, no lugar de vidros. A malacacheta, como se sabe, apresenta planos de clivagem que permitem sua extração em finas lâminas. Num arraial, situado a grande distância do litoral, esse material terá sido de grande utilidade dadas as dificuldades de se importar vidro, quando este principiou a ser usado nas construções litorâneas.

416

417

416 Janela de residência com malacacheta no lugar dos vidros, Jaraguá, Goiás.
417 Residência em Jaraguá, Goiás. Notar parede de adobe.

A luz difusa de uma sala iluminada através de malacacheta é muito agradável. — Parece ter havido, portanto, duas alternativas quanto a vedação das janelas: rótulas que se abriam para fora e janelas de guilhotina com malacacheta, ambas soluções tendo na parte interna folhas de madeira (cegos).

Ainda em Jaraguá, há duas igrejas que merecem destaque: Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Conceição. Ambas de grande singeleza, com sineira externa, apresentando as formas imprecisas que a técnica de madeira e barro produz.

Interiormente há surpresas.

418

419

418 Igreja de Nossa Senhora do Rosário, Jaraguá, Goiás.
419 Pormenor do altar de São Benedito, igreja de Nossa Senhora do Rosário, Jaraguá, Goiás.

Na igreja de Nossa Senhora do Rosário os retábulos são muito elaborados, revelando erudição de seu autor que deve ter igualmente sido o responsável pelo belo trabalho em madeira do arco cruzeiro. Além do retábulo do altar-mor há somente um retábulo junto ao arco cruzeiro, não se sabendo se o que lhe ficaria simétrico chegou a ser executado. Este retábulo não apresenta unidade estilística, o que não reduz seu interesse. Há, por exemplo, uma elaborada solução para a mesa do altar, com frontal curvo, com motivos próprios do estilo D. José I. Em São Francisco, de Goiás, aparecem algumas casas com arcabouço de taipa de sebe sobre parede de alvenaria de pedra. Os esteios de canto não se apóiam nesse arcabouço, vão diretamente ao solo. A solução dos muros de divisa cobertos de telha que prolongam visualmente a extensão da casa são correntes aqui. Goiás, a antiga Vila Boa de Goiás, fundada por Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera, em 1725, testemunha ainda hoje sua origem de arraial de mineração. São bem visíveis os traços da influência paulista em suas vigorosas construções de taipa.

A organização espacial da cidade conserva muito de seus espaços abertos e do traçado original. O largo do Chafariz da Boa Morte é um espaço generoso limitado em sua parte superior pela casa de Câmara e cadeia, edifício despojado e monumental. A partir deste edifício o terreno cai suavemente, o que lhe empresta maior destaque. Ao centro do largo fica o chafariz que lhe dá o nome, composto de um corpo central arrematado por um frontão ladeado por dois pináculos e do qual saem muros coroados por volutas e pináculos que, com sua forma poligonal em planta, criam um espaço à volta das bicas que vertem água do corpo central. Poucos chafarizes no Brasil terão organização espacial tão cuidada.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

As casas térreas construídas no alinhamento dos demais lados da praça lembram muito as casas representadas no "Projeto da Vila Boa tomada da parte do Norte para o Sul no anno de 1751" existente no arquivo da casa da Ínsula em Portugal. Nesse prospecto avulta a igreja matriz que deve ter tido proporções avantajadas a serem válidas as relações da escala desse desenho.

Hoje, essa matriz não existe mais. Nem por isso deixa a cidade de ter igrejas de grande interesse.

Na região de Goiás várias igrejas apresentam campanários de estrutura de madeira cobertos de telha separados do corpo da igreja. Em Vila Boa vemos isso na igreja da Boa Morte e na de São Francisco. Na igreja de Nossa Senhora da Abadia o campanário separado do corpo da igreja sugere ter sofrido algum remanejamento. Na igreja de Nossa Senhora do Carmo foi aproveitada a janela de um dos corpos laterais para a colocação do sino.

A igreja de Santa Bárbara parece ter tido sineira de madeira.

Interiormente merecem destaque a igreja da Abadia em cuja nave vemos um forro com pintura ilusionística de grande qualidade. O arco cruzeiro tem sua face interna inclinada, voltando-se ao observador e criando um efeito perspectivo. O retábulo é de grande singeleza. Na igreja da Boa Morte a disposição original do coro, de forma poligonal, merece atenção.

Nessa igreja está instalado o Museu de Arte Sacra com um valioso acervo da obra de José Joaquim da Veiga Vale (1806-74), o maior escultor goiano. Em pleno século XIX esse artista realizou uma extensa obra do melhor barroco.

A igreja de São Francisco de Paula tem um adro à frente, elevado em relação à rua, fato que dá certo destaque ao templo.

O forro da capela-mor, embora de tabuado corrido, do tipo alteado, apresenta pintura que imita forro artesoado. Cada painel tem cercadura com motivos rococó envolvendo uma cena central, numa surpreendente diversificação de motivos. O retábulo é relativamente despojado. Nas paredes laterais junto ao forro há vestígios de janelas emparedadas, o que deveria dar a esta capela ainda maior leveza. O retábulo é de grande simplicidade, quase sem relevo.

Merece ser notada uma imagem de São Francisco de Paula que figura nesse retábulo, obra de Veiga Vale.

Na arquitetura civil a casa do conde dos Arcos tem seu vestíbulo de entrada pavimentado com seixos rolados. Na parte posterior, há um avarandado de esteios de madeira coberto de telha. Esse tipo de solução parece ter merecido especial atenção na construção das residências goianas.

422

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

420

421

420 José Joaquim da Veiga Vale — São Miguel, madeira policromada, 90, col. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás.
421 José Joaquim da Veiga Vale — Nossa Senhora, madeira policromada, col. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Goiás.

423

424

425

422 e 423 Igreja de Nossa Senhora da Abadia, Goiás.
424 Igreja de Nossa Senhora do Carmo, Goiás.
425 Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, Goiás.
426 Igreja de São Francisco de Paula, Goiás.
427 Forro da capela-mor da igreja de São Francisco de Paula, Goiás.
428 Vista interior da igreja de São Francisco de Paula, Goiás.

426

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

427

428

No edifício que hoje serve de quartel, vemos a mesma preocupação em criar uma galeria coberta em torno do amplo pátio central, solução adequada ao clima da região. Das grandes matrizes goianas restou a da cidade de Pirenópolis, a matriz de Nossa Senhora do Rosário, erigida por volta de 1730. É uma construção de grande vulto, cujas paredes, de taipa de pilão, surpreendem pela sua inusitada espessura.

A matriz tem privilegiada implantação na cidade. Em seu interior vemos um trabalho de talha muito original e que dificilmente pode ser enquadrado na classificação usual. Esse um aspecto que está a merecer melhor estudo, o trabalho de madeira nas construções goianas onde têm posição de destaque, é desnecessário acentuar, as rótulas e os retábulos dos altares de suas igrejas.

431

429

432

430

429 Vestíbulo da casa do conde dos Arcos, Goiás.

430 Matriz de Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis, Goiás.

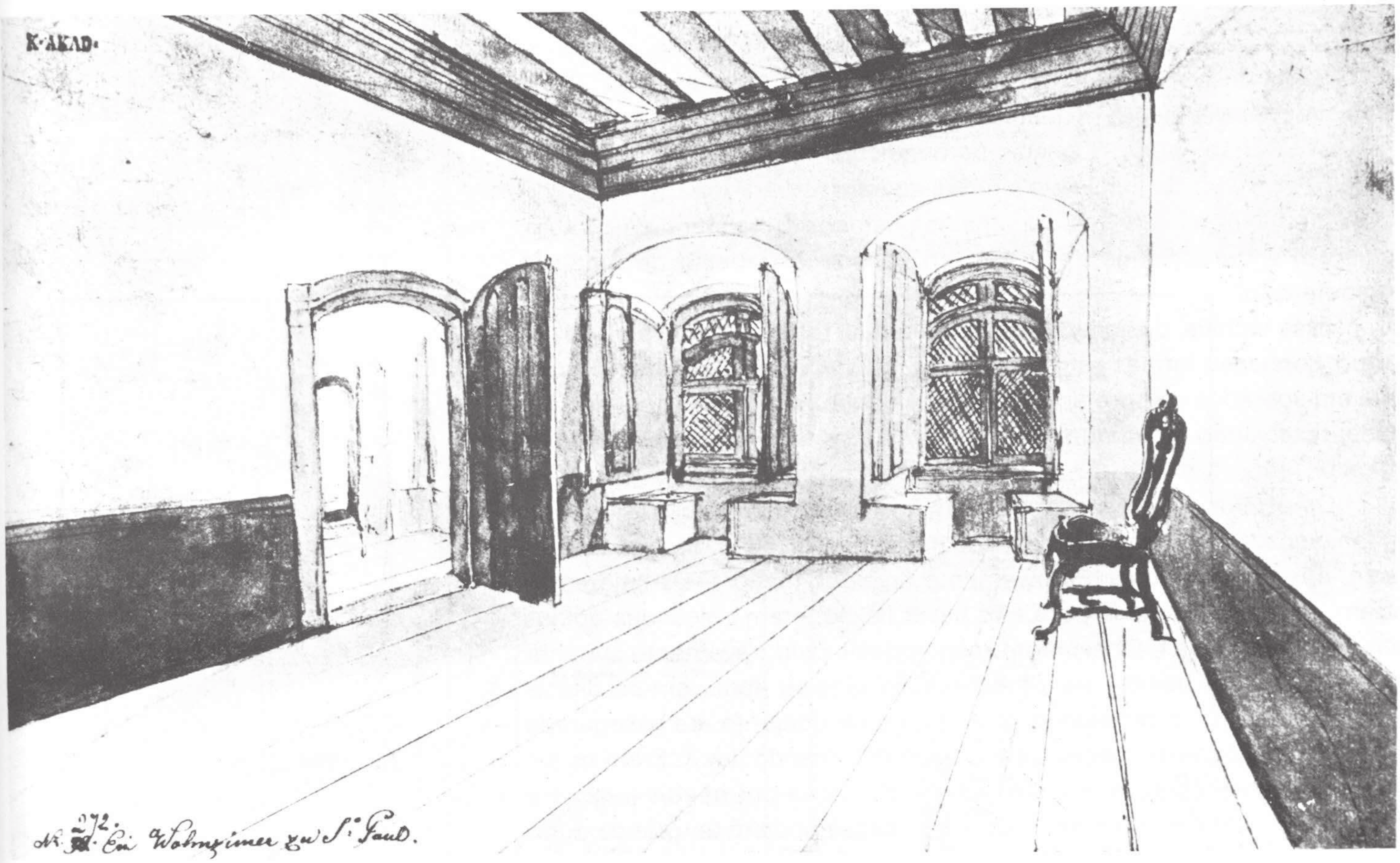
431 Pátio interno do quartel, Goiás.

432 Vista interior da igreja matriz de Nossa Senhora do Rosário, Pirenópolis, Goiás.

3.16 Arquitetura civil

Num "Prospecto arquitetônico", página de admirável concisão, Lúcio Costa traçou um perfil do caráter da nossa arquitetura civil: "Do ponto de vista da arquitetura civil, Parati é mais um testemunho daquela serena maturidade a que a colônia — impedida de qualquer contacto que não fosse com o mundo português —, se viu conduzida, como criança asilada, e da qual resultou esse modo simples e peculiar de ser e de expressar-nos, isto que, em termos arquitetônicos, se traduz no que se chama *estilo* — nosso estilo: plantas regulares, alçados simples, pequenos saguões, recortes de madeira, treliças de resguardo, caixilharias envidraçadas, beirais corridos".[145]

Dada a extensão territorial do Brasil fica-se admirado com o fato desse conceito ser aplicável a todo território, mesmo ressalvadas algumas peculiaridades regionais. Preliminarmente, deveríamos indagar a razão desse fenômeno, começando por verificar o problema de autoria do projeto na arquitetura civil.



433 Thomas Ender — Aposento paulista de casa nobre, lápis aquarelado, 189 x 305, in Ferrez, Gilberto, *op. cit.*

A presença dos engenheiros-militares, responsáveis por alguns dos mais notáveis edifícios e conjuntos urbanos do Brasil, não é suficiente para explicar toda a produção do período colonial. A desproporção é evidente.

Em Portugal, os estudiosos deparam com a mesma dificuldade na fixação de autoria, na arquitetura civil.

Vem-nos, então, à mente a figura do mestre-de-obra e dos incontáveis pedreiros, cujos nomes a história não guardou, responsáveis por uma apreciável produção tanto na metrópole como na colônia. O estudo *Arquitetura popular em Portugal* (1961), realizado pelos arquitetos portugueses congregados pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, valoriza essa arquitetura vigorosa e despojada que vemos nas aldeias, cuja autoria e data raramente podem ser estabelecidas com precisão. Poderíamos começar por analisar essa arquitetura popular no Brasil.

Nos primeiros tempos de colonização vemos freqüentes referências a casas de madeira e barro cobertas de folha de palmeira pindoba. Algumas dessas construções, destinadas a ter pouca duração, logo que as circunstâncias permitiram eram substituídas por construções mais duráveis.

Essa técnica, todavia, perdura até hoje no Brasil. Em todo o país, quando se trilha alguma estrada secundária depara-se, freqüentemente, com casas desse tipo em construção. Há variações na forma de cobertura mas, basicamente, a técnica é a mesma: esteios fincados diretamente no chão, varas dispostas perpendicularmente e amarradas com embira. Pronta essa gaiola, arremessa-se barro contra o trançado. O tratamento final muitas vezes era uma fina camada de tabatinga ou, então, caiação. A durabilidade implicava em constante trabalho de reparo e manutenção.

Essa técnica, designada por pau-a-pique, taipa de mão, taipa de sopapo, conheceu formas estruturalmente mais apuradas, sendo utilizadas até em sobrados de bom acabamento. A estrutura começava por ser isolada, reservando-se o pau-a-pique apenas para vedação dos vãos estruturais.

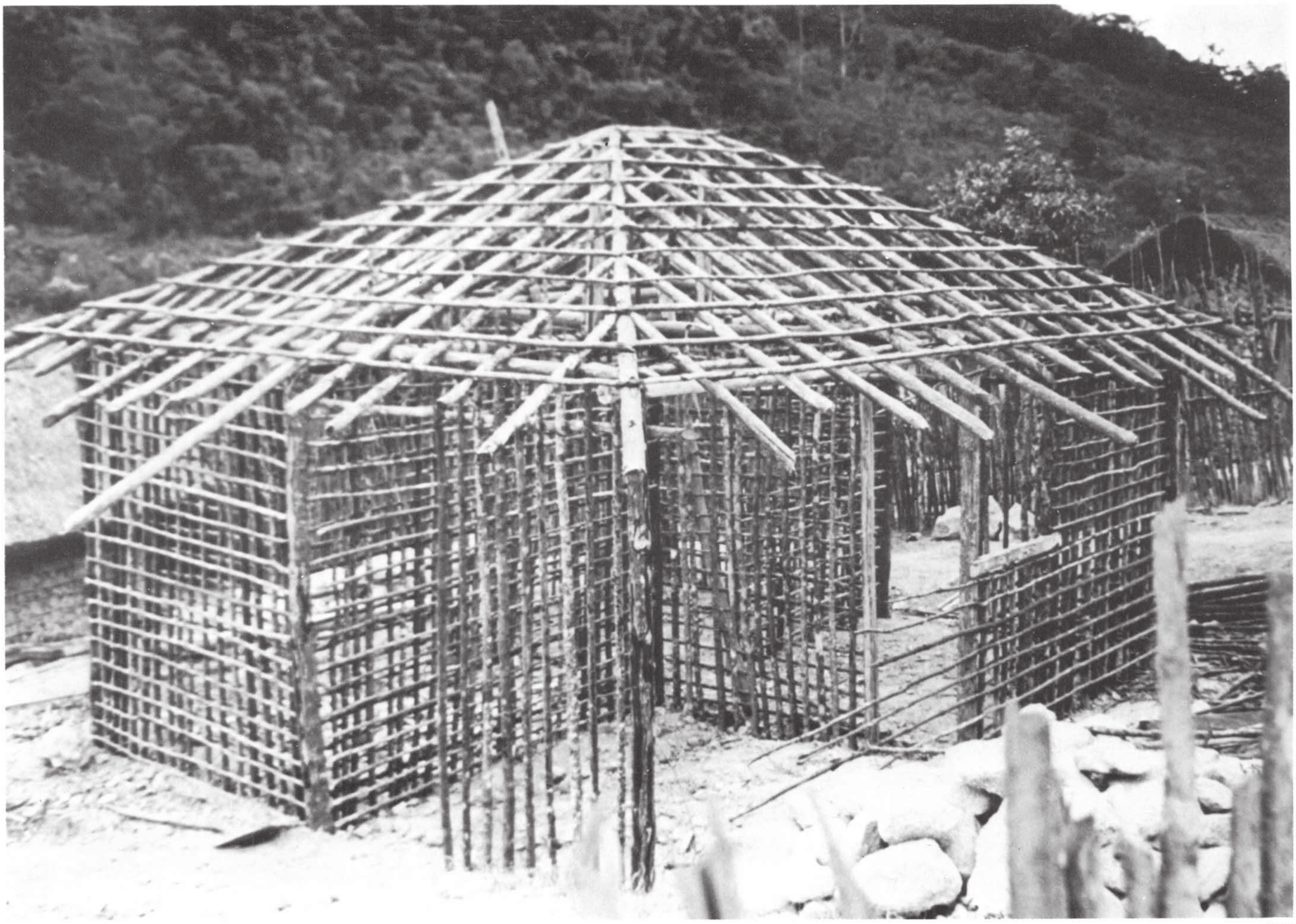
Os esteios, baldrames e frechais formavam a estrutura já com alguns cuidados especiais. Os esteios não eram fincados diretamente no solo, nasciam de troncos previamente fincados (nabos). Os baldrames eram isolados do solo e, para não haver flexão, eram colocados apoios intermediários. Os frechais eram responsáveis pelo travamento superior e armação dos beirais. As ombreiras de janelas apoiavam-se diretamente no frechal e no baldrame. A rigidez do conjunto era assegurada pelo uso de peças de madeira em diagonal formando um X. Eram as aspas ou cruz de Santo André. Protegidas da chuva por beirais amplos e recebendo cuidados permanentes, essas casas podiam ter grande durabilidade.

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

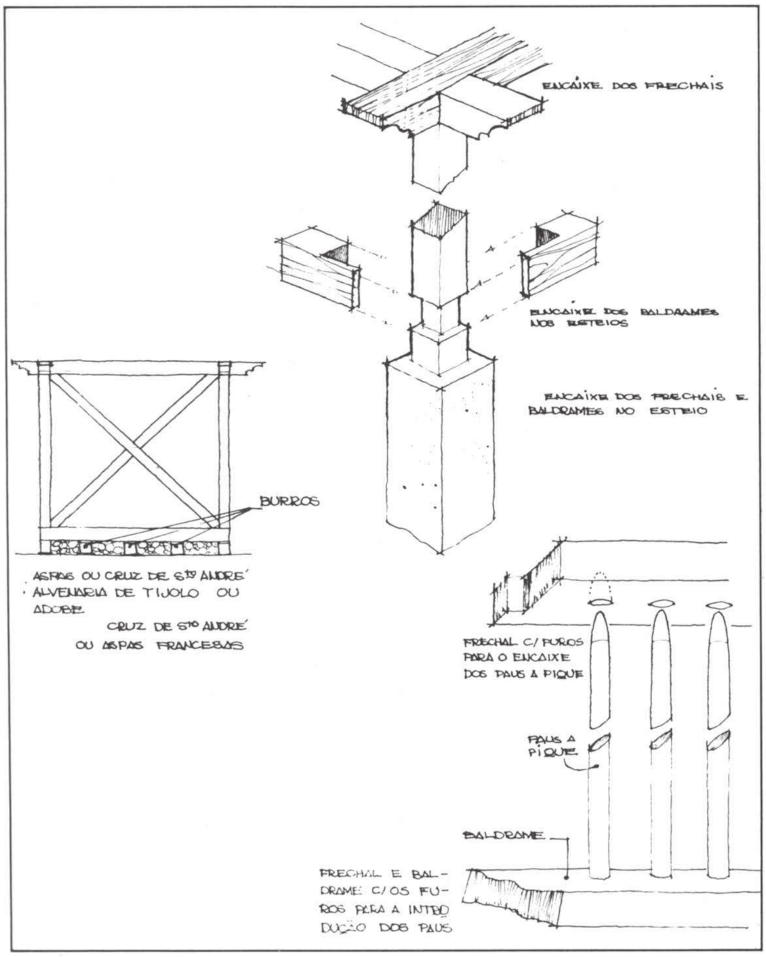
434 Arcabouço para casa de pau-a-pique.

435 Estrutura de pau-a-pique. Desenho de Campelo Costa baseado em *Sistemas construtivos na arquitetura do Brasil*, de Sylvio Vasconcellos,

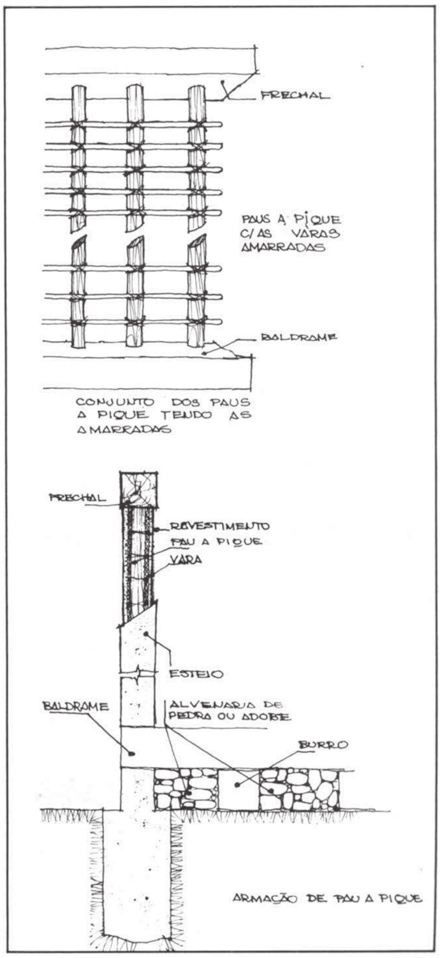
436 Armação de paredes de pau-a-pique. Desenho de Campelo Costa baseados em Sylvio Vasconcellos, *op. cit.*



434



435



436

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

437

438

439

Podemos ver belos exemplares em São Paulo, como por exemplo na singela Aldeia de Carapicuiba, aldeia que em certa época chegou a ser demolida, para vir a ser reconstruída por volta de 1730. Em Minas, igualmente, vemos belos sobrados realizados nessa técnica, como ocorre em Catas Altas. O pau-a-pique, portanto, foi utilizado desde o início da colonização mas em diferentes níveis de acabamento. É evidente que pouco podia se afastar das exigências minímas de funcionalidade, não sendo de se esperar manifestações estilísticas.

Construção em barro e de grande solidez são as realizadas em taipa de pilão. Essa técnica, como sabemos, era praticada no sul da península Ibérica, na região de maior influência dos árabes, principalmente os do norte da África. Essas paredes de terra socada de sessenta a oitenta centímetros de espessura, se protegidas da chuva, resistem indefinidamente. Grossas paredes e longos beirais são características essenciais da taipa de pilão. A cidade de São Paulo, região onde a pedra era difícil, caracterizou-se, até o advento da ferrovia, pelo uso intensivo dessa técnica. John Mawe, em 1808, chamou São Paulo a "city of mud".[146] Notou que até "as mais altas torres" eram feitas nessa técnica. Para revestimento, usava-se tabatinga obtida na região da tabatingüera (tabatinga velha, na língua dos nativos). Alguns exemplares de taipa de pilão sobreviveram em São Paulo como é o caso do convento de Nossa Senhora da Luz, cuja edificação levou cerca de meio século. A profissão de taipeiro em São Paulo era muito conceituada, havendo freqüentes referências a esses profissionais na documentação. Essa observação é necessária dada a freqüência com que se refere à taipa como trabalho reservado exclusivamente a escravos.

As casas que dessa época sobreviveram em melhores condições são as chamadas 'casas bandeiristas'. Essas residências rurais encontram-se à volta de São Paulo, geralmente próximo a algum dos caminhos que marcaram os rumos de penetração.

437 Aldeia de Carapicuíba, Cotia, São Paulo.

438 Sobrado de pau-a-pique, Catas Altas, Minas Gerais.

439 Capela da fazenda de Santo Antônio, São Roque, São Paulo.

440 Taipal. Fôrma de madeira para apiloamento de terra no processo conhecido por taipa de pilão. Desenho de Campelo Costa baseado em Vasconcellos, Sylvio, *op. cit.*

441 Landseer — São Paulo em 1826. *in Landseer*, de Cândido Guinle de Paula Machado.

442 Vista de São Paulo em 1862. Todas as casas são de taipa de pilão. Foto de Militão Azevedo.

440

441

442

BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ

443 Convento de Nossa Senhora da Luz, São Paulo.

444 Casa do sítio do padre Inácio, do ciclo bandeirista, Cotia, São Paulo.

445 Beiral com cachorros da casa bandeirista do sítio do padre Inácio, Cotia, São Paulo.

446 Casa do Sítio Santo Antônio, do ciclo bandeirista, São Roque, São Paulo.

443

444

445

446

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANA

São casas térreas, de grossas paredes, amplos beirais e pequenas aberturas. Uma constante é o uso de canela-preta. As janelas são guarnecidas por balaústres de secção quadrada dispostos de forma que as arestas fiquem voltadas ao observador. A planta é, com pequenas variações, a mesma de sempre: uma ampla sala central rodeada de quartos. À frente um 'corredor', um alpendre, tendo de um lado uma capela e de outro um quarto destinado, provavelmente, a hóspedes. Na parte posterior comparece outro desses 'corredores'.

O bandeirante assimilou muito os hábitos dos nativos. Usavam sua língua, alimentavam-se à sua maneira, fato que pode explicar a ausência de cozinha nessas casas.

Em 1628, o padre Justo Mansilla Van Surck escrevia: "Toda aquella villa de San Pablo es gente desalmada y alevantada, que no hace caso ni de las leys del Rey ni de Dios. Y mas digo que quando se vieram apretados con alguna mano poderosa a que no pudiesen resistir desanparen sus casas y herdades y se fueran con sus mujeres, hijos, esclavos y toda su hacienda a meter-se por agullos desiertos y montes a buscar nuevas tierras, porque dejar sus casas no se les da nada, porque no son sino de tierras y de tapias, y en qualquier parte que estieren pueden hacer otras semejantes".[147]

Construções de granito eram freqüentes em todo litoral. Merecem destaque as casas robustas ('torres') que os senhores de engenho no Nordeste eram obrigados a construir pelo regimento de Tomé de Souza. Fernão Cardim registrou a presença de sessenta dessas casas em Pernambuco e quarenta na Bahia.

A mais notável delas é a torre de Garcia d'Ávila situada em Tatuapara, Bahia. Esta construção por sua robustez lembra as congêneres do norte de Portugal, particularmente da região do Minho e Douro onde, igualmente, são designadas por torres. O conjunto conta com capela hexagonal. O tijolo comparece em paredes internas e nas abóbadas, devendo-se notar a presença de abóbadas de aresta.

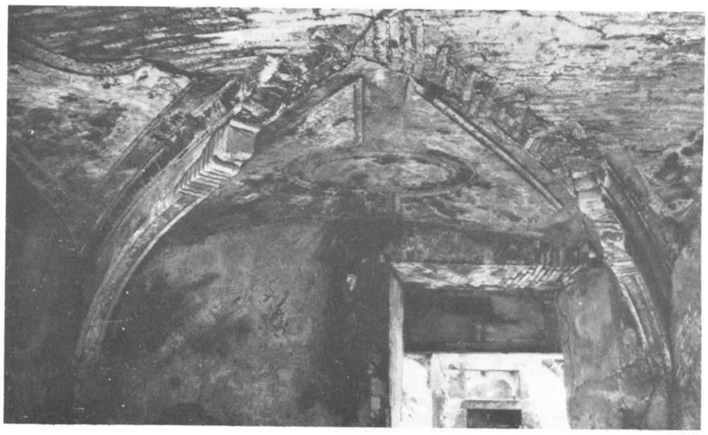
Parcialmente arruinada, nela podemos ver procedimentos construtivos usuais na colônia com a ênfase dada ao trabalho de cantaria nos cunhais, nos vãos, nos arcos e nos entablamentos. As paredes eram feitas de alvenaria ciclópica, destinada a receber revestimento de argamassa. Para assentamento das pedras usava-se cal extraída de ostra.

Garcia d'Ávila chegou ao Brasil com Tomé de Souza, tornou-se um dos homens mais ricos de seu tempo, dono de imenso rebanho de gado. Seu nome é visto associado a extensas propriedades. Faleceu em 1607.

A respeito de sua torre escreveu Robert Smith: "O castelo de Garcia d'Ávila, pois por suas proporções e pelo uso feudal para o qual sem dúvida foi destinado, é digno deste nome, e constitui a residência particular mais monumental de seu tempo de que se tenha memória nas Américas".[148]

447

448



449

447 Torre de Garcia d'Ávila, Tatuapara, Bahia.
448 Arco abatido de tijolo. Casa da Torre de Garcia d'Ávila, Tatuapara, Bahia.
449 Abóbada de aresta. Casa da Torre de Garcia d'Ávila, Tatuapara, Bahia.

A ocupação holandesa (1630-1654) pouco ou nada alterou dos hábitos construtivos do Nordeste. O fato pode ser constatado pela excelente documentação feita por Frans Post (1612-80), pintor originário de Haarlem que Maurício de Nassau trouxe com o objetivo de registrar a paisagem brasileira. Gaspar Barleus, em seu livro *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil*, publicou diversas gravuras baseadas em trabalhos de Frans Post.

Essa documentação nos permite ver, na arquitetura rural, casas de pau-a-pique cujo térreo era usado para depósito e o pavimento superior, apoiado em esteios, para residência. Numa das obras de Frans Post é possível ver casas com frontão flamengo, isto é, com empenas em degraus. Nenhuma dessas casas sobreviveu. Os holandeses tinham preferência pelo uso de tijolo, material que traziam como lastro de navios, até o início de sua produção regular em Recife a partir de 1643.

Não se pode, todavia, afirmar que os holandeses tenham alterado a tradição luso-brasileira na arquitetura civil. Sua contribuição mais valiosa terá sido a documentação.[149] *

*Sobre os holandeses veja-se os capítulos 4 e 5.

Após a expulsão dos holandeses, a cidade de Salvador conheceu um florescimento responsável pelo surgimento de obras de grande vulto, como a casa de Câmara e cadeia e o palácio dos Governadores. Na arquitetura civil, vemos o aparecimento de amplos solares dotados de por-

tadas de excepcional qualidade, constituindo um importante componente do patrimônio ambiental daquela cidade. É o caso do Seminário de São Dâmaso, da casa de Gregório de Matos, do solar dos Sete Candeeiros, da portada que atualmente se encontra na Secretaria da Educação, do solar Berquó, do solar Ferrão e da excepcional portada do solar do Saldanha.

Essas portadas lembram por vezes soluções serlianas pela erudição que revelam. A mais notável, todavia, é a do solar do Saldanha, cuja composição lembra a de um retábulo, obra atribuída a Gabriel Ribeiro (16 ? -1719), autor do frontispício da capela da Ordem Terceira de São Francisco, com o qual tem algumas afinidades formais.

Esse quadro geral mostra a arquitetura do século XVII. O século XVIII será caracterizado por uma maior diversificação, particularmente na região de Minas Gerais e do Rio de Janeiro. Ainda na Bahia, mas já do século XVIII, vemos alguns monumentais engenhos. Nesses conjuntos, além das instalações que deram origem ao nome, a saber, os 'engenhos' propriamente, vemos solares de surpreendentes dimensões, junto aos quais aparecem as capelas ricamente ornamentadas. Um dos mais notáveis é o engenho da Freguesia, em Matoim, no Recôncavo baiano. Seu volume lembra o de construções conventuais, não faltando até um pátio central no solar. O acesso se faz por uma escada lateral que conduz diretamente ao segundo pavimento. O solar conserva ainda seu rico mobiliário.

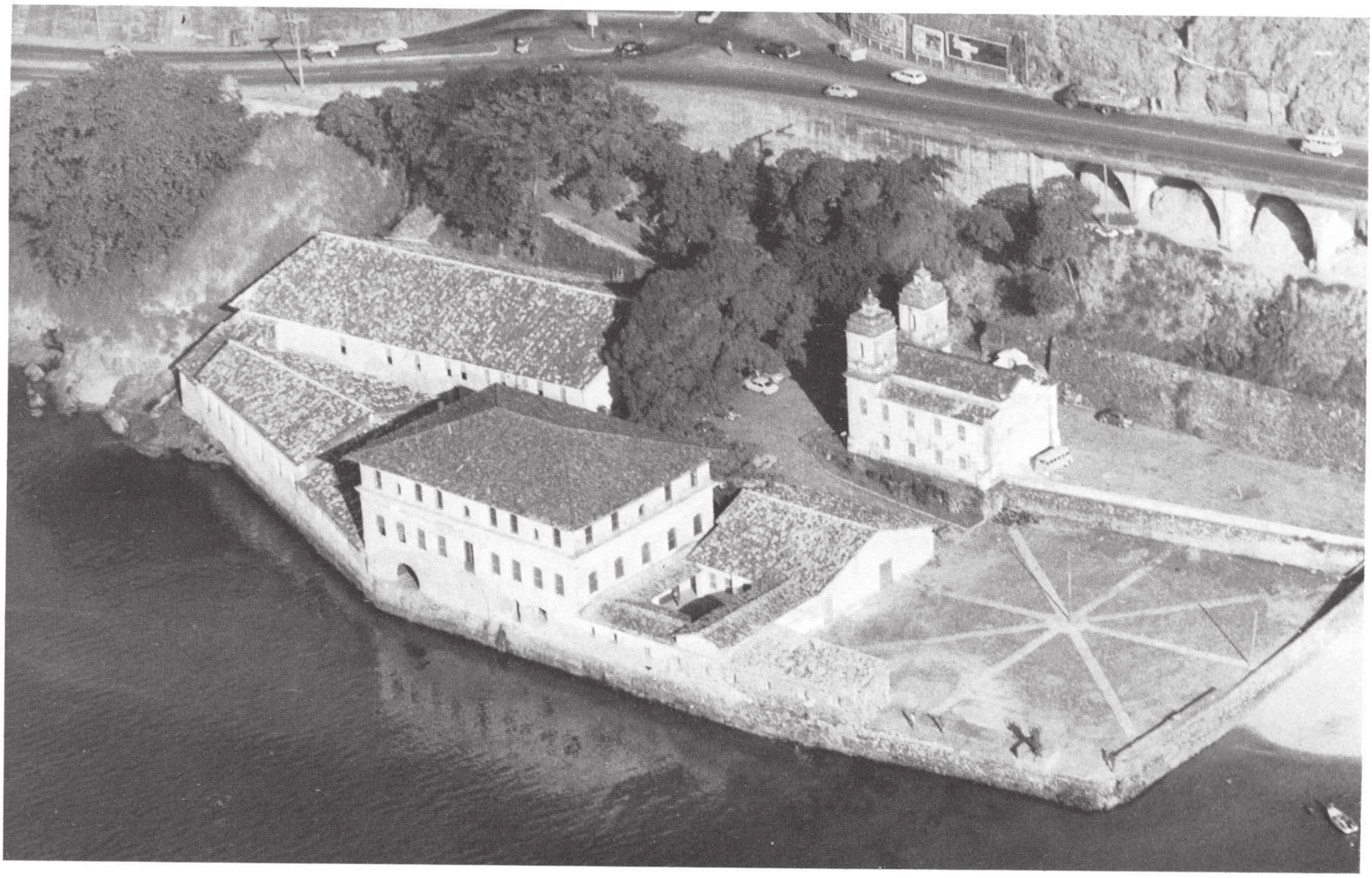
450 Casa e capela do engenho da Freguesia, hoje Museu do Recôncavo, Matoim, Bahia.

451 Portada da casa Ferrão, rua Gregório de Matos, Salvador, Bahia.

450

451

Quase contemporâneo a esse engenho é o solar Unhão localizado na própria Bahia de Todos os Santos, sobre um aterro. É um complexo industrial que, além de residência e capela (Nossa Senhora da Conceição), possui alambique, armazéns e cais. O terceiro pavimento do solar é um acréscimo. No conjunto vemos ainda um belo chafariz e aqueduto. Quanto à sua implantação na paisagem é um dos mais belos conjuntos da Bahia.

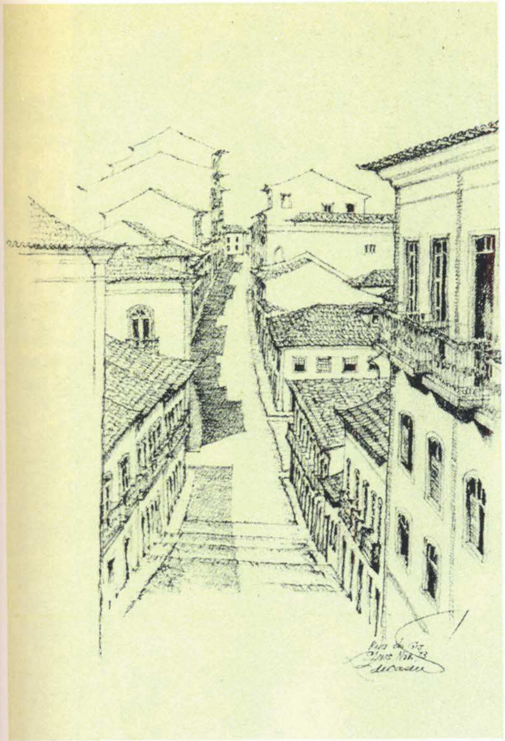


452 Solar da quinta do Unhão, Salvador, Bahia.

Em 1840 chegou ao Brasil o engenheiro Louis Léger Vauthier (1815-1901) que aqui permaneceu seis anos. Esse engenheiro revelou-se um arguto observador e, por seus escritos, podemos ter uma idéia da vida da cidade de Recife, e de suas moradias. Embora do século XIX, seu relato dá bem uma idéia da vida daquela sociedade patriarcal. "Entremos em umas dessas casas. É fácil. A porta da rua está aberta. No vestíbulo, por onde se entra, encontra-se um negro velho, trançando um chapéu de palha. Queremos falar ao dono da casa. Ele nos conduz a uma escada reta, iluminada pelo alto, e nos precede. Em cima, a escada é fechada por uma porta vasada. O negro toca a sineta. Uma figura de mulher negra ou fortemente bronzeada em breve aparece entre as grades. Depois de algumas palavras trocadas com o introdutor, ela vai ver se o senhor está em casa. Passos de crianças atravessam o corredor; ouve-se o farfalhar de um vestido de mulher; e, depois de uma espera mais ou menos longa, a porta se abre, enfim. Conduzem-nos à sala da frente, onde o dono da casa nos espera com todo o cerimonial" [150] Levados por Vauthier ficamos sabendo que o mobiliário é simples. Reduz-se a uma mesa central, um canapé ladeado por duas cadeiras e uma rede "que acaba de ser usada e que balança ainda". Nesse andar, além dessa sala de receber ficam as alcovas e uma segunda sala nos fundos. A sala de jantar fica em cima, no desvão do telhado, onde ainda há uma copa, cozinha e quarto de engomar; é nesse local que dormem as escravas.

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

O pavimento térreo, se não se tratar de casa de comerciante, serve para acomodar hóspedes ou para dormitório dos rapazes da casa. O aposento da frente serve de dormitório dos escravos. No fundo do lote há uma cavalariça.



453

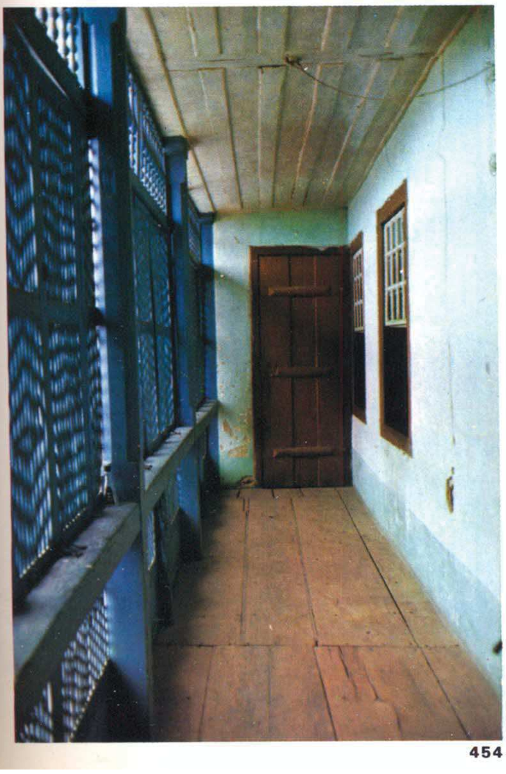
453 Rua do Giz, desenho de José Liberal de Castro, 1973.
454 Interior da varanda da casa de Chica da Silva, Diamantina, Minas Gerais.
455 Muxarabiê da casa à rua São Francisco Sá, Diamantina, Minas Gerais.

Esse é o esquema que Vauthier nos dá dessas casas urbanas construídas em terrenos exíguos, de 5 a 8 metros de frente e que compensam essa estreiteza com a construção de vários pavimentos. As ruas causaram surpresa ao francês por sua estreiteza. "Qual o motivo desse amontoado de casas umas sobre as outras?" O próprio Vauthier encontra explicações para o fato: "é, em primeiro lugar, a necessidade de se comprimir em um espaço estreito, para poder mais facilmente cercar-se de linhas de defesa naturais, pouco desenvolvidas e mais fáceis de manter; é também a ausência, na época da edificação, de circulação considerável, bem como o emprego extremamente limitado de veículos de transporte. A isso vem juntar-se mais uma razão: encontra-se aqui novamente a influência mourisca que deixou seus traços no solo da Espanha e que a civilização francesa já havia encontrado na Argélia".[151] Arguto observador, Vauthier nos apontou algumas razões capazes de explicar a configuração de diversas cidades brasileiras. No século XVIII podemos constatar inovações no Rio de Janeiro e Minas. Uma delas são as vergas curvas das janelas que vemos no paço do Governador no Rio de Janeiro em 1743. Essa solução seria amplamente usada e faz parte de várias inovações formais. As casas procuram maior simetria e há mais cuidado nos acabamentos.

Lúcio Costa chama atenção para a progressiva mudança da relação dos cheios e vazios nas residências: "Nas casas mais antigas, presumivelmente nas dos fins do século XVI e durante todo o século XVII, os cheios teriam predominado, e logo se compreende porque: à medida, porém, que a vida se tornava mais fácil e mais policiada, o número de janelas ia aumentando; já no século XIX predominam francamente os vãos; de 1850 em diante as ombreiras quase se tocam até que a fachada, depois de 1900, se apresenta toda aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum".[152]

Assim, ao longo do século XVIII, vemos casas mineiras com um bem equilibrado conjunto de aberturas que dão a essas casas uma particular harmonia.

No Rio de Janeiro a presença do engenheiro militar José Fernandes de Pinto Alpoim muito contribuiu, tanto para uma renovação na linguagem arquitetônica como para formação de profissionais. A ele devemos, por exemplo, o projeto do já citado paço dos Governadores do Rio de Janeiro. Em Minas, projetou o palácio dos Governadores em Ouro Preto e um conjunto de residências. Todavia, mesmo com inovações, a arquitetura do Brasil no período colonial manteve seu caráter praticamente inalterado. É o 'nosso estilo' de que nos fala Lúcio Costa.



454

455

BIBLIOTECA PUBLICA DO PARANÁ

456

457

456 Casa dos Contos, rua São José, Ouro Preto, Minas Gerais.

457 Residência do século XVIII, Santa Bárbara, Minas Gerais.

458 Residência urbana do século XVIII, São João del-Rei, Minas Gerais.
459 Residência urbana do século XVIII, São João del-Rei, Minas Gerais.

458

459

3.17 A obra dos arquitetos oficiais

A arquitetura oficial no Brasil reflete a cada etapa da vida colonial as preocupações da coroa com sua sobrevivência como potência colonizadora. A preocupação com a defesa é uma constante revelada já no primeiro século com a construção de fortins e estocadas ao longo do litoral.

Cedo a coroa se associava à iniciativa particular na missão de criar núcleos de povoamento estáveis. São dessa época as casas da torre como a que Martim Afonso encontrou em São Vicente na expedição de 1532 ou como a que Duarte Coelho construiu em Olinda: Fortificações de taipa eram a primeira preocupação, a exemplo da que Vasco Fernandes Coutinho fez erigir no Espírito Santo.

O primeiro governador-geral teve o cuidado de erguer uma caiçara, ou cerca de troncos, até poder erigir muros de taipa com seis baluartes para uso de artilharia.

Mem de Sá em 1567 escolhe um sítio elevado, o morro que passou a ser chamado de Castelo, para estabelecer sua cidade. Igualmente, cuidou de erigir fortins para proteger a entrada da barra. No sítio anteriormente escolhido entre o morro Cara de Cão e Pão de Açúcar, o arraial de São Sebastião do Rio de Janeiro era, antes do mais, um acampamento militar com baluartes, trincheiras de madeira com guaritas cobertas de telha, material este vindo de São Vicente, segundo informação do padre Anchieta.

Salvador, de quem temos boa notícia devido a Fernão Cardim e Gabriel Soares, já contava, no fim do século XVI, com ampla praça que reunia os principais edifícios públicos — a casa de Câmara e cadeia, o palácio do governo, a alfândega e o pelourinho. A defesa não se limitava à iniciativa oficial. A torre de Garcia d'Ávila é exemplo dessa preocupação na iniciativa particular. No rumo norte e visando bloquear a ameaça dos franceses em 1598, os portugueses erigem o forte dos Reis Magos, projeto do jesuíta Gaspar de Sanpères (1552-1635). Em 1614 esse forte foi reedificado por Francisco Frias de Mesquita, revelando influência da arquitetura italiana.

No início do século XVII no Ceará, Martim Soares Moreno funda sob invocação de Nossa Senhora do Amparo, um forte, origem da atual cidade de Fortaleza.

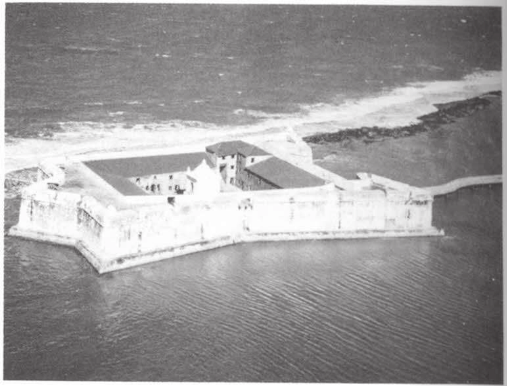
No Maranhão, onde os franceses haviam se estabelecido, Jerônimo de Albuquerque veio instalar um forte, projeto do "engenheiro de Estado Francisco Frias".

A menção de um engenheiro de Estado merece ser destacada à vista da importância que tiveram os engenheiros-militares na vida da colônia, principalmente a partir do século XVIII.

Francisco Frias de Mesquita foi nomeado, em 1603, "Engenheiro-Mor do Estado do Brazil".

A esse incansável engenheiro-militar é creditada ampla obra em nosso país, como o originalíssimo forte de São Marcelo na Bahia, o forte de São Mateus na barra da lagoa de Araruama em Cabo Frio, o já citado forte de Santa Maria no Maranhão, a "fortaleza da lagem do Recife" e várias outras.

Muito prestativo, elaborou risco para obras religiosas e civis. De volta a Portugal, dele escrevia um cronista em 1645: "pessoa de gram talento, o que delle posso afirmar he a grande aplicação e cuidado que tem, não só tocante a seu officio, mas achandosse presente a todos, e me parece pessoa de grande prestimo".[153] Esses engenheiros-militares eram profissionais recrutados em toda Europa e incorporados a missões de defesa e a missões demarcatórias.



461a

O tratado de Madri foi um forte incentivo a essa iniciativa. Em 1750 é organizada uma grande expedição composta de cientistas e militares, comandada pelo genovês Miguel-Ângelo Blasco. Dessa missão fazia parte José Custódio de Sá e Faria (1710-92), o maior cartógrafo da era colonial. Esse extraordinário oficial responsável por monumental obra cartográfica, foi igualmente excelente arquiteto e homem de armas de reconhecida iniciativa. A ele devemos o excelente plano para defesa de Santa Catarina, onde projetou e reconstruiu diversas fortificações.

É importante notar que esses engenheiros-militares trouxeram para o Brasil a arquitetura pombalina que poderíamos classificar como proto-neo-clássica. José Custódio de Sá e Faria foi autor do projeto da igreja de Santa Cruz dos Militares do Rio de Janeiro, uma bem ordenada construção que retoma o antigo partido arquitetônico das primeiras igrejas jesuíticas.

Em sua passagem por São Paulo, Sá e Faria registrou a aparência de algumas cidades litorâneas e fez esboços que nos permitem ter uma imagem das igrejas de Itanhaém, Iguape e Cananéia, verdadeiras raridades da iconografia paulista.

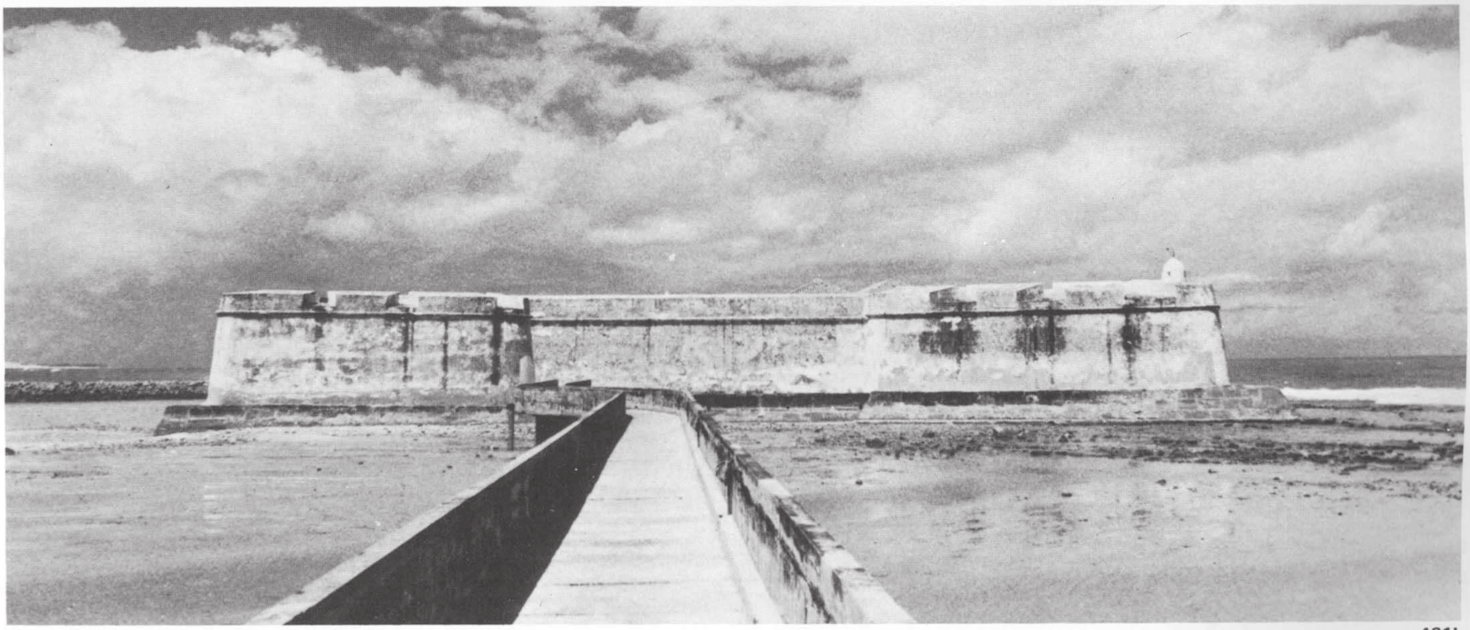
460

460 A Fortaleza dos Reis Magos, gravura, *in De nieuwe en obekende weereld*, de Arnoldus Montanus.

461 a,b Forte dos Reis Magos, Natal, Rio Grande do Norte.

462 Forte de São Marcelo, Salvador, Bahia.

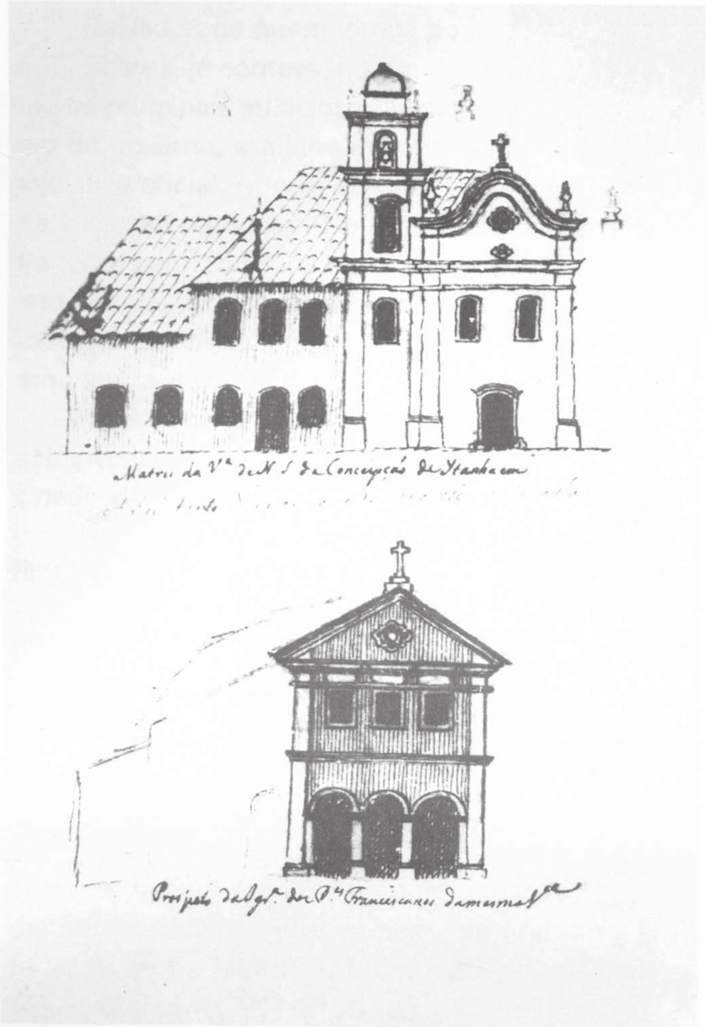
463 Elevação principal do forte do Estreito, Florianópolis, Santa Catarina.



461b

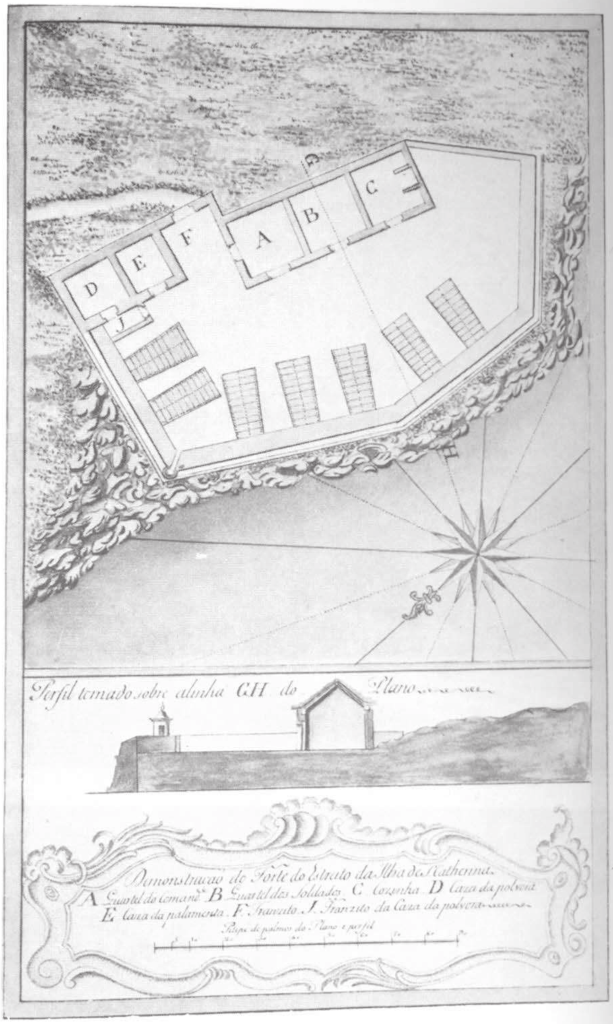
462

463



464

465

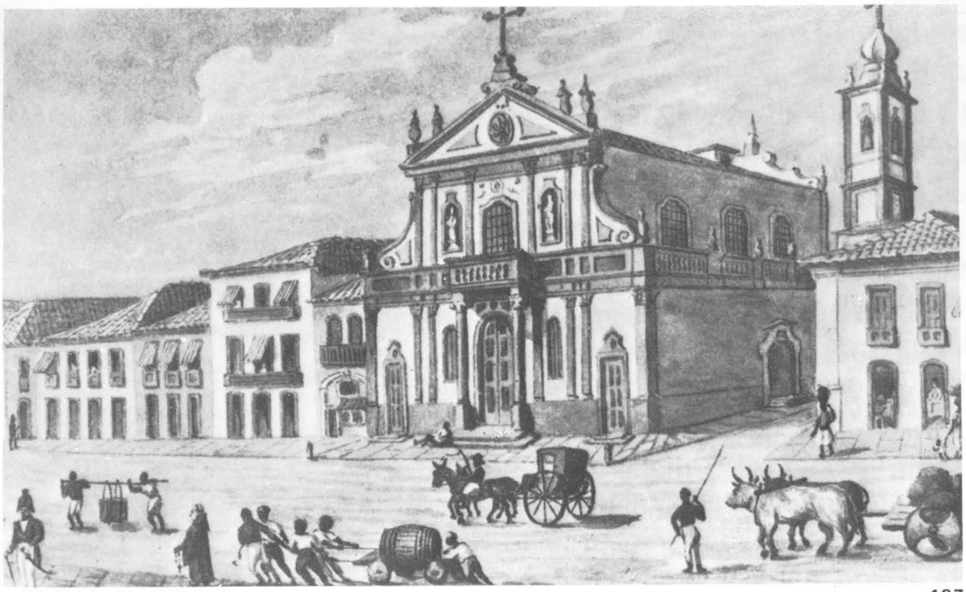


466

464 José Custódio de Sá e Faria — Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Itanhaém e igreja dos padres franciscanos da mesma cidade, 1774, in Diário de Sá e Faria, arquivo do Itamarati, Rio de Janeiro.

465 José Custódio de Sá e Faria — Vista geral da igreja matriz de Cananéia, e matriz de Iguape, 1774, in Diário de Sá e Faria, arquivo do Itamarati, Rio de Janeiro.

466 José Custódio de Sá e Faria — "Demonstração do forte do Estreito da ilha de Santa Catarina", c. 1772, col. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

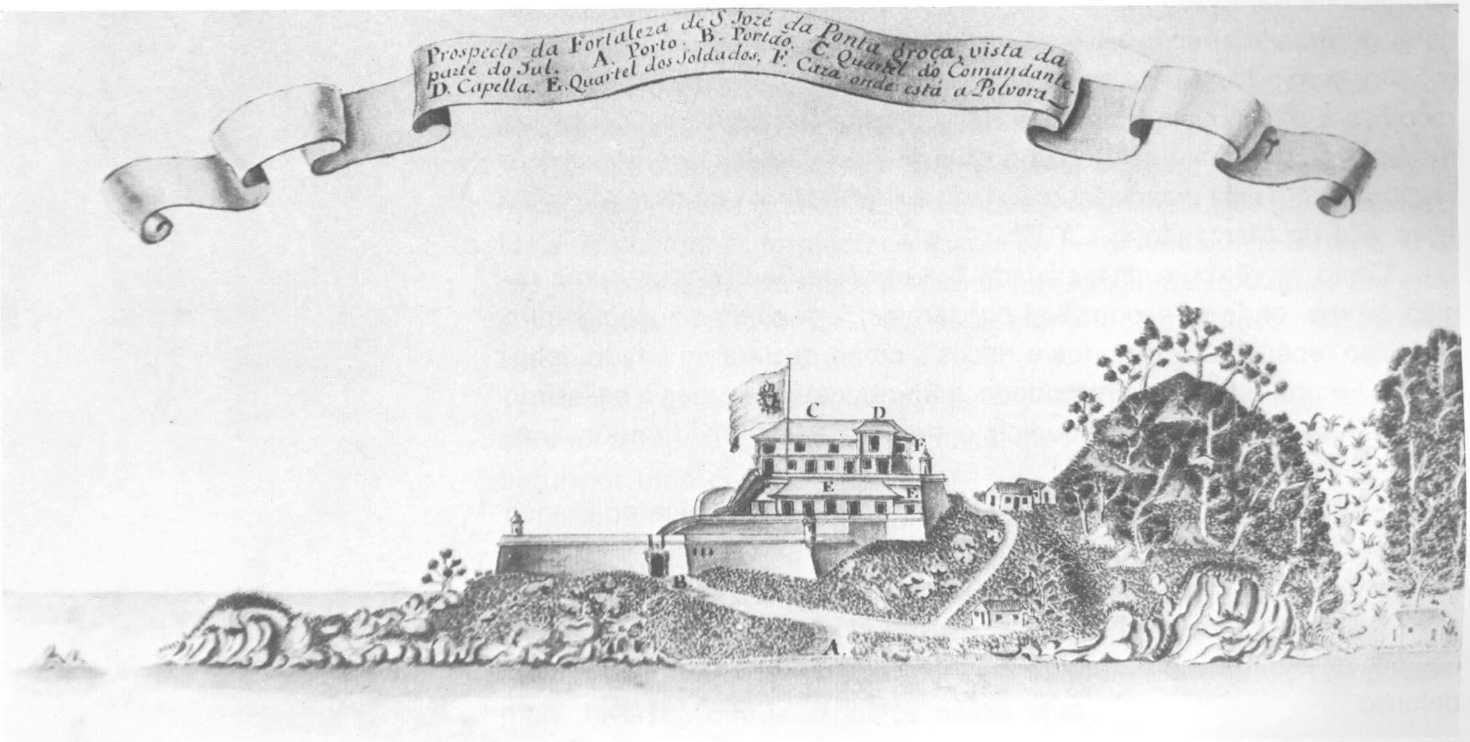


467

467 Igreja Santa Cruz dos Militares, Rio de Janeiro, projeto e construção de José Custódio de Sá e Faria, *in Aquarelas de Richard Bate*, de Gilberto Ferrez.

468 Vista geral da fortaleza de São José da Ponta Grossa, Santa Catarina, original de José Custódio de Sá e Faria, col. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo.

469 José Custódio de Sá e Faria — Vista Geral de Cananéia, 1774, in Diário de Sá e Faria, arquivo do Itamarati, Rio de Janeiro.



468

469

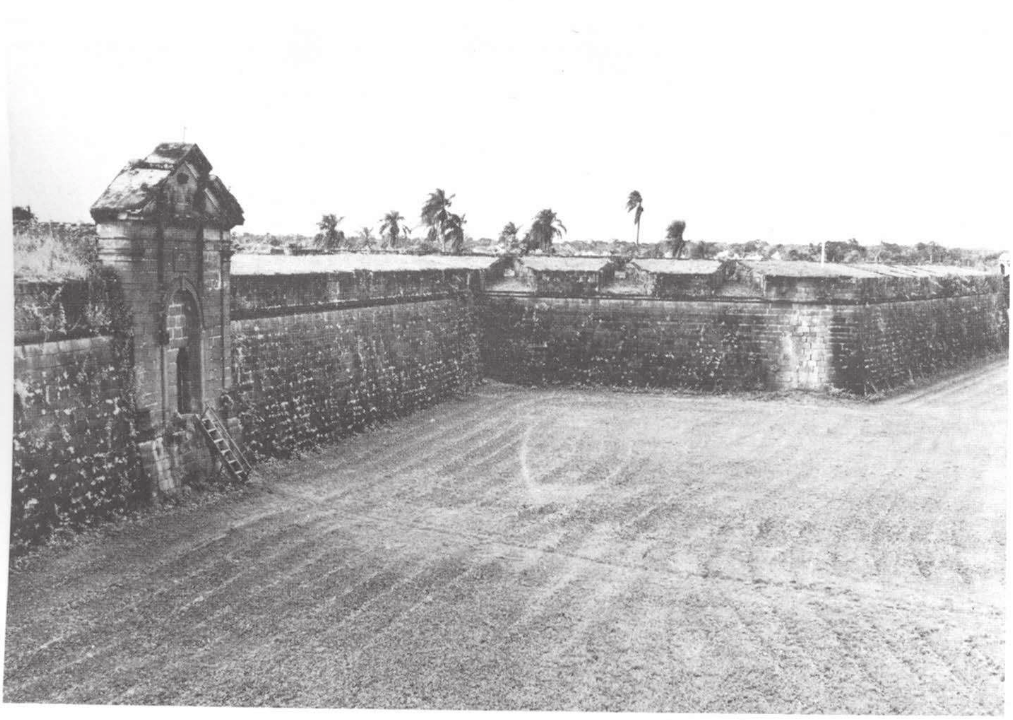
Com o tratado de Santo Ildefonso de 1777, nova expedição foi organizada com o mesmo caráter. Os profissionais incorporados a essas missões demarcatórias freqüentemente encontraram campo propício na arquitetura civil e na religiosa onde, por vezes, realmente estava seu talento.

As fortificações na difícil região amazônica testemunham o mérito de alguns desses engenheiros militares, como é o caso de Henrique Antônio Galluzzi (? -1769), natural de Mântua, contratado em 1750 para servir no Brasil. Sua mais notável obra é a "praça e Villa de S. José do Macapá". Uma planta datada de 1763 mostra-nos já a influência de Sébastian Vauban (1633-1707).

Domingos Sambucetti, genovês, serviu no Estado do Grão-Pará a partir de 1756. De sua extensa obra temos notícia por requerimento seu, datado de 1770, onde relata que depois de "sentar praça do dito emprego do rio Negro, e retirado a esta cidade foi mandado reedificar a fortaleza de Santo Antônio do Curupá, de onde sahio por ordem do General do Estado a reconhecer as fortalezas das villas de Santarem e Almeirim, com o projeto de se reedificarem; da qual digressão se tomou a recolher a continuar na direcção da sobredita fortaleza de Curupá, da qual passou a assistir ao trabalho da praça de São José de Macapá; e recolhido para esta cidade foi mandado a tirar a planta do terreno para a nova villa do Marzagão (. . .)"[154]

Como se vê, bem diversificada é a obra de Sambucetti, numa região áspera, onde é responsável por tarefas "em cujas diligências tem padecido repetidos incômodos e riscos", como declara no citado documento. Em meio a tanta adversidade, a Sambucetti devemos o belíssimo forte Príncipe da Beira do município de Guajará-Mirim, Rondônia, às margens do rio Guaporé.

O forte Coimbra, no rio Paraguai, é obra do coronel Ricardo Franco de Almeida Serra (1748-1809), 'parte de um amplo plano de defensa' que esse cartógrafo elaborou para o Mato Grosso, região em que realizou extensa obra cartográfica. Esse cartógrafo fazia parte de uma das equipes de demarcação organizadas nos termos do tratado de Santo Ildefonso.



470 Forte Príncipe da Beira, Guajará-Mirim, Rondônia.

O forte Coimbra é outro exemplo da influência dos princípios logísticos de Vauban, e sua eficácia foi comprovada por seu próprio construtor, em 1801. Cercado por D. Lázaro de Ribera à frente de um exército de oitocentos homens, foi intimado à rendição pois só contava com cem homens para a defesa do forte. Sua resposta merece ser transcrita:

"Tenho a honra de responder a V. Excia. categoricamente, que a desigualdade de forças foi sempre um elemento que muito animou os portugueses a não desampararem o seu posto e a defendê-lo até à última extremidade, a repelir o inimigo e a sepultar-se debaixo das ruínas do forte que lhes foi confiado. Nesta resolução está toda a gente deste presídio que tem a distinta honra de ver em frente a excelsa pessoa de V. Excia. a quem Deus guarde muitos anos. Coimbra, 17 de setembro de 1801. Ricardo Franco de Almeida Serra."[155]

O assédio durou uma semana ao cabo da qual os espanhóis se retiraram. Poucos arquitetos terão tido a oportunidade de testar sua obra nesta extensão.

Belém do Pará foi beneficiada com a presença do arquiteto Antônio José Landi (1708-90), que ali chegou em 1753, integrando a Comissão de Demarcação de Fronteiras do Amazonas.

Depois de uma missão a Manaus volta a Belém em 1759, onde recebe sua primeira grande encomenda: a residência dos governadores. Landi era bolonhês formado na escola de Ferdinando José Bibiena. Graças a uma missão científica presidida por Alexandre Rodrigues Ferreira, enviada em 1783, temos uma excepcional documentação da obra de Landi.

Para a catedral projetou o altar-mor e o frontispício. Sua mais bela obra foi a capela de São João Batista, de 1777, de planta octogonal coberta por uma cúpula.

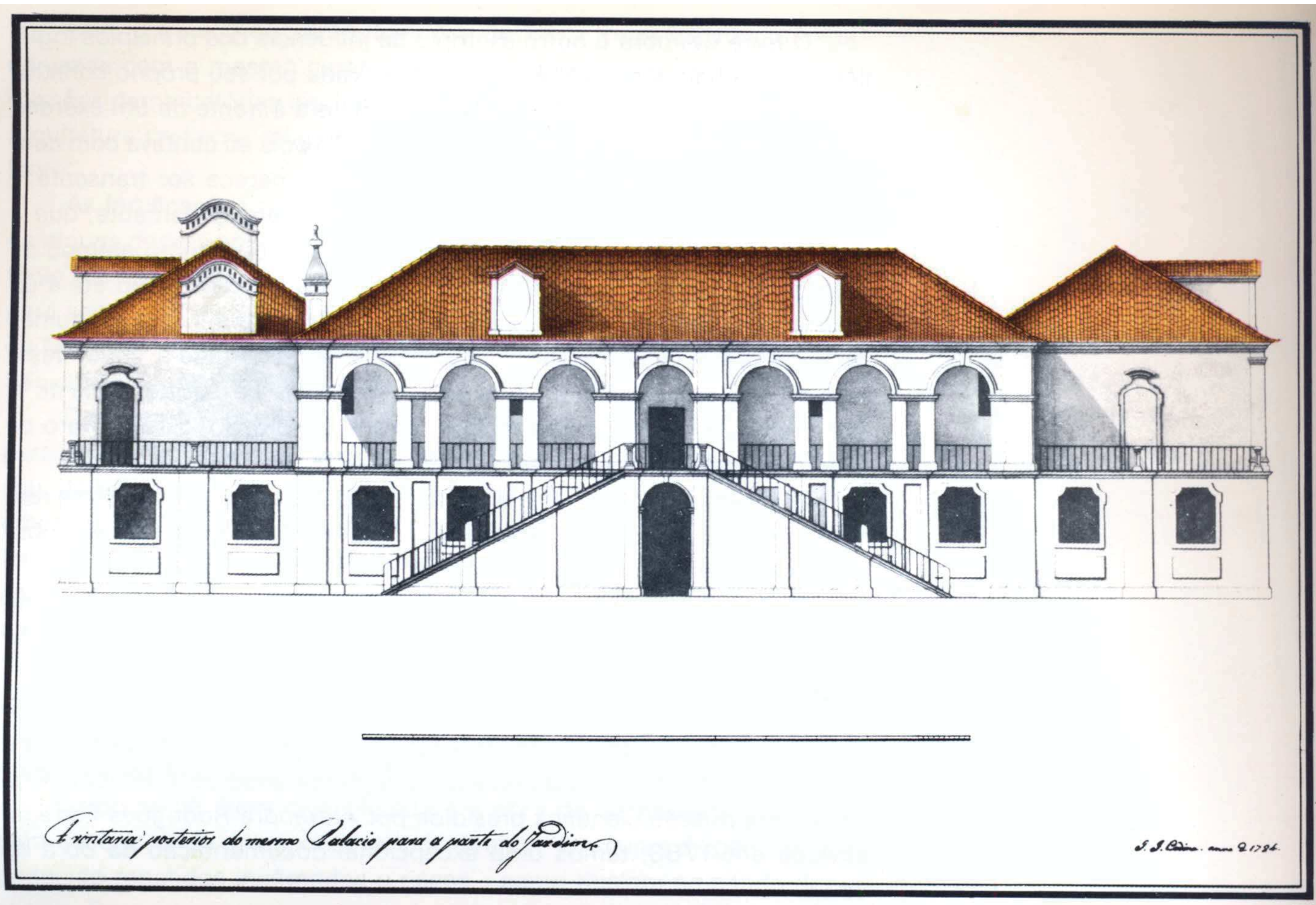
Na igreja matriz de Santana, igualmente, usou uma cúpula que parecia indicar a solução de igreja de plano central, e talvez por injunções locais terá alongado um dos lados para abrigar a capela-mor.

Em 1777 ainda elaborou projeto para a igreja de Nossa Senhora das Mercês, cujo frontispício curvo é altamente inovador, como, ademais, diversos outros aspectos dessa obra.

No Rio de Janeiro encontramos, nas primeiras décadas do século XVIII, a igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, de autoria do tenente-coronel José Cardoso Ramalho, nomeado para funções no Rio de Janeiro em 1738, onde, pela primeira vez no Brasil, é usada uma planta poligonal. Já no pórtico de entrada sob a torre vemos uma abóbada de aresta de alvenaria com arcos de cantaria.

Nessa cidade havíamos visto no século anterior o engenheiro-mor Francisco Frias de Mesquita dar início ao mosteiro de São Bento, em 1617, obra reprojetada por frei Bernardo de São Bento, mas que recebeu, ainda, para o claustro, o projeto do brigadeiro José Fernandes de Pinto Alpoim.

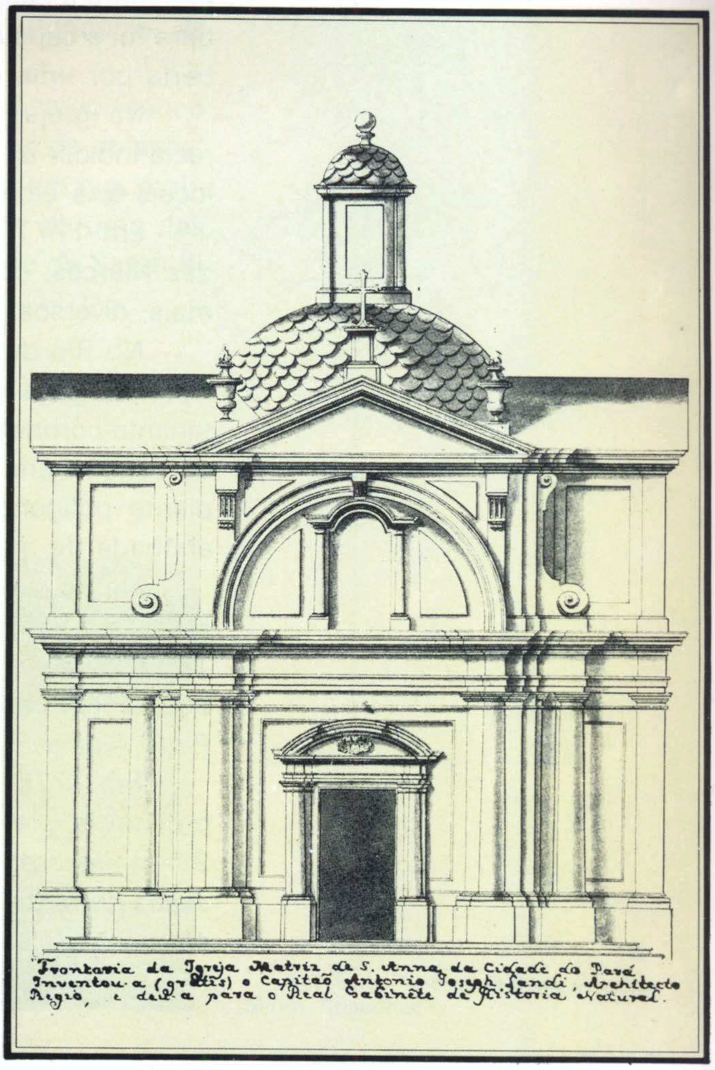
Em 1775, o engenheiro-militar Francisco João Roscio (1740-1805) projetou a igreja de Nossa Senhora da Candelária, que segundo Robert Smith "incorporou algo da pompa da basílica do Sagrado Coração de Jesus de Mateus Vicente (Estrela), o maior empreendimento de fins do século XVIII em Lisboa".[156]


Frontaria posterior do mesmo Palacio para a parte do Jardim.
J. J. Codina. anno d 1784.

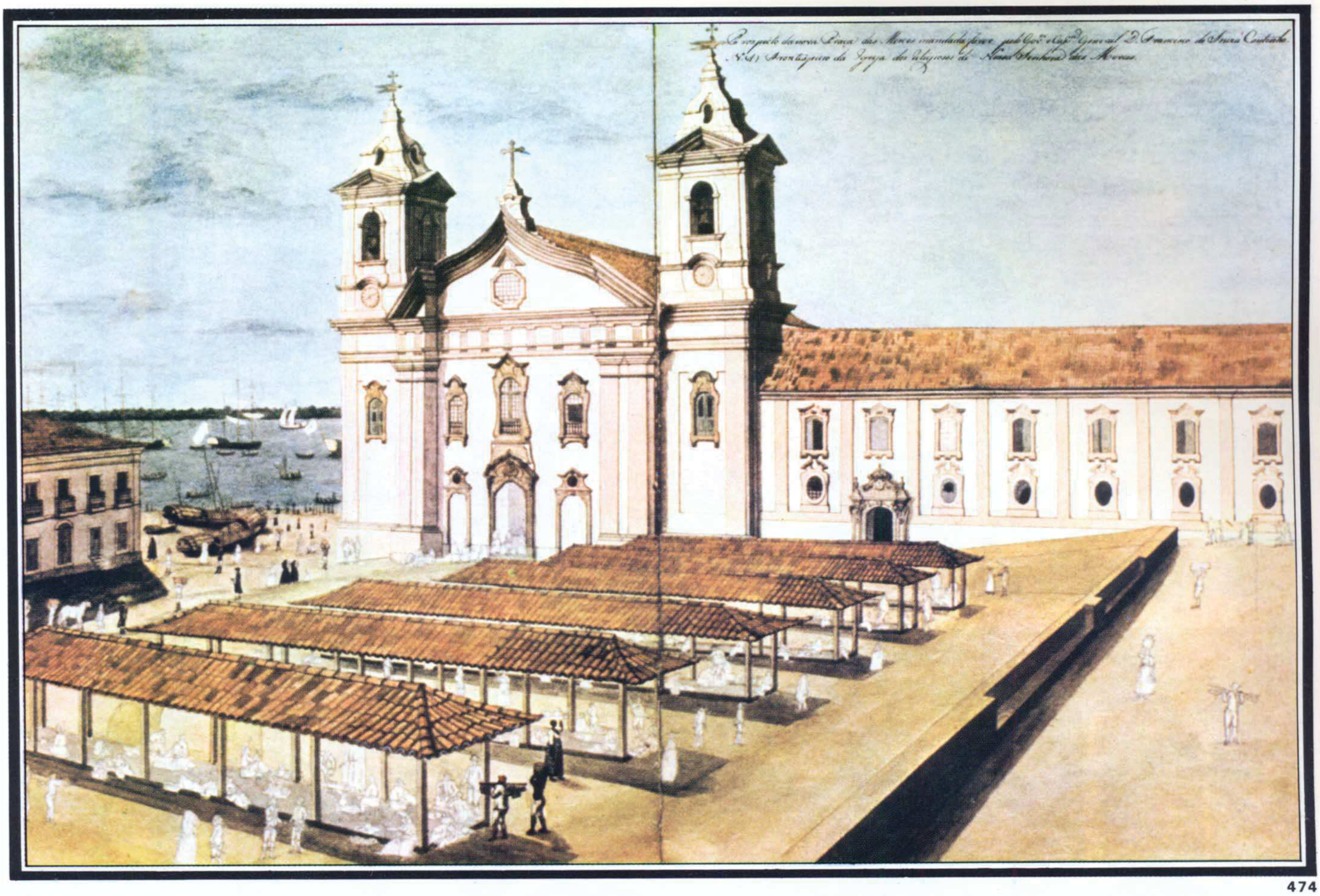
471

Frontaria da Capella de S. João, da Cidade do Pará
Inventou-a gratis o Capitão Antonio Joseph Landi, Architecto
Regio, e deu-a para o Real Gabinete de Historia Natural

472


Frontaria da Igreja Matriz de S. Anna, da Cidade do Pará
Inventou-a (gratis) o Capitão Antonio Joseph Landi, Architecto
Regio, e deu-a para o Real Gabinete de Historia Natural.

473



474

475

471 Vista posterior da residência dos governadores, Belém, Pará, projeto de Antônio José Landi, *in Viagem filosófica*, de Alexandre Rodrigues Ferreira.

472 Frontaria da capela de São João Batista, Belém, Pará, projeto de Antônio José Landi, *in* Ferreira, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*

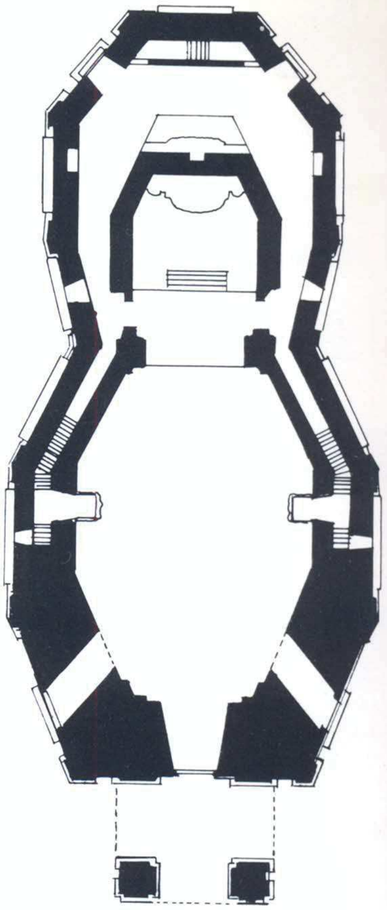
473 Frontaria da igreja matriz de Santana, Belém, Pará, projeto de Antônio José Landi, *in* Ferreira, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*

474 Igreja de Nossa Senhora das Mercês, Belém, Pará, projeto de Antônio José Landi, *in* Ferreira, Alexandre Rodrigues, *op. cit.*

475 Igreja matriz de Santana, Belém, Pará.

476

477



478

476 Catedral de Belém, Pará.
477 Entrada principal da igreja Nossa Senhora da Candelária, Rio de Janeiro.
478 Planta da igreja de Nossa Senhora do Outeiro da Glória, Rio de Janeiro. Projeto de José Cardoso Ramalho, que representa a introdução da planta poligonal no Brasil. Desenho baseado em levantamento de Paulo F. Santos.

Sá e Faria, Landi e João Roscio estão entre esses engenheiros-militares que trouxeram ao Brasil a inovação do que se convencionou chamar o estilo pombalino, cujos ingredientes são o neopaladianismo, o abandono da sobrecarga ornamental barroca e uma racionalização dos processos construtivos, para colocar a questão de forma muito simplificada.

Dos edifícios públicos destacam-se as casas de Câmara e cadeia que ainda hoje constituem importante componente do acervo cultural de nossas cidades. A elas dedicou o arquiteto Paulo Thedim Barreto um circunstanciado estudo.

No geral, caracterizam-se por uma certa austeridade. Eram símbolos do poder real e em alguns casos atingiram requintada execução, como é o caso dos exemplares encontrados em Ouro Preto e Mariana. Em Salvador a Casa de Câmara e cadeia data do século XVII, reformada e ampliada em diversas épocas. A arcada do pavimento térreo destaca-se nessa composição bem equilibrada.

479 Antiga Casa de Câmara e cadeia, hoje Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais.

Robert Smith afirma que possivelmente a obra seja devida aos engenheiros-militares Felipe Guitau, francês que permaneceu no Brasil entre 1647 e 1650, ou Pedro Garim, que o substituiu em 1661. Esse autor chama atenção para um desenho, a casa de Alfândega, datado de 1618, existente no Arquivo Ultramarino de Lisboa, que mostra "um edifício longo de dois pavimentos, telhado baixo, arcada no pavimento térreo, cunhais em ângulos e uma série de janelas superiores de cornijas planas e formosas sacadas de ferro".[157] O desenho lembra muito a casa de Câmara e cadeia de Cachoeira, construção realizada entre 1690 e 1712, reformada em 1790. Sua implantação em um terrapleno dá-lhe grande destaque na praça em que se situa.

No estado de Goiás, há duas casas de Câmara que merecem destaque. A de Goiás é datada de 1766, construção austera que goza de uma privilegiada situação na paisagem da cidade. As paredes externas são de alvenaria de pedra, mas algumas paredes são de taipa. As enxovias são forradas de grossas pranchas de madeira.

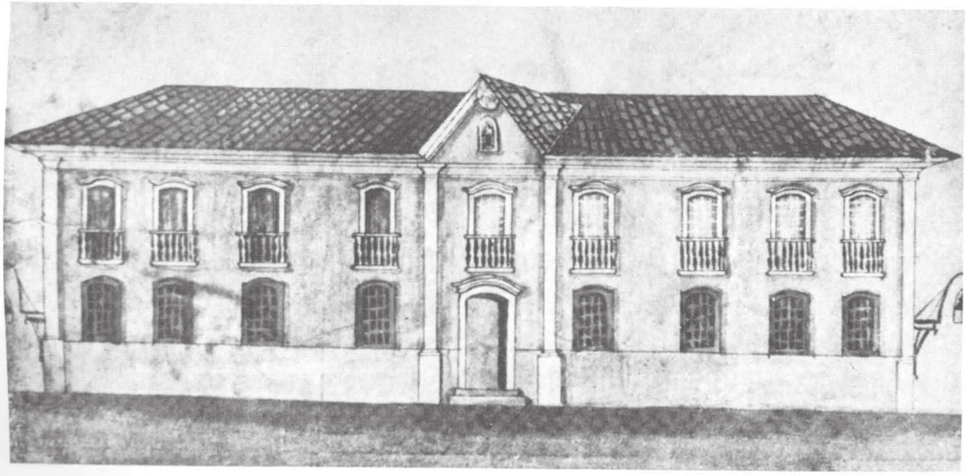
Já a casa de Câmara e cadeia de Pilar é de taipa com as paredes revestidas, igualmente, de grossas pranchas de madeira. Sua escada externa, de acesso ao pavimento superior, é de madeira protegida por um telheiro, fato que contribui para acentuar o ar pitoresco que caracteriza essa construção, invulgar em muitos aspectos.

Em Minas notabilizam-se as casas de Câmara de Ouro Preto e Mariana. É conhecido o projeto da de Ouro Preto, de autoria do governador Luís da Cunha Menezes, obra monumental, iniciada em 1784, e que reflete já uma tendência rumo ao Neoclassicismo.

A casa de Câmara e cadeia de Mariana é dos mais bem equilibrados edifícios de todo o período colonial, datando de 1782, obra projetada pelo mestre-pedreiro José Pereira dos Santos (ativo entre 1737-62). A esse talentoso mestre devemos a construção das igrejas de Nossa Senhora do Rosário de Ouro Preto e de São Pedro dos Clérigos de Mariana, que o colocam entre os mais qualificados construtores de Minas.

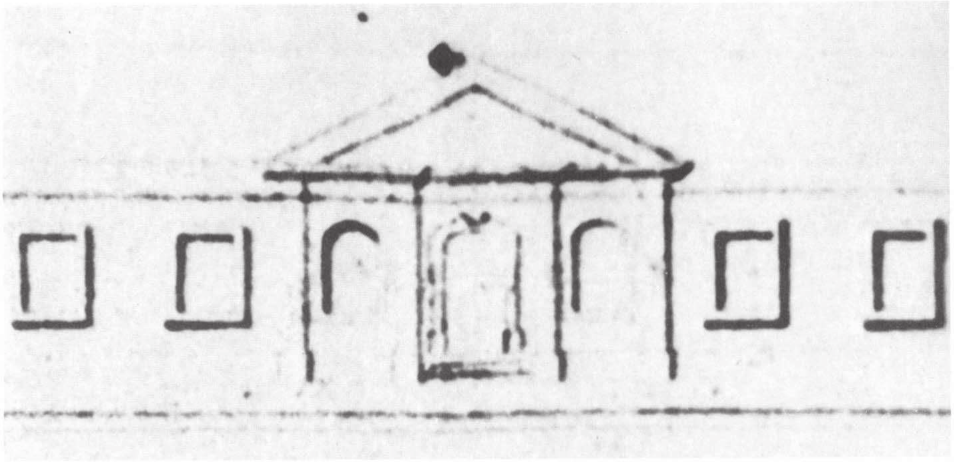
José Pereira dos Santos era natural do Porto, região onde vemos, com freqüência, edifícios oficiais e particulares de apurada cantaria e que enfatizam a portada enriquecendo-a com uma escadaria monumental, como vemos nessa obra de Mariana.

Em São Paulo, os oficiais do Real Corpo de Engenheiros, vindos com as missões demarcatórias estabelecidas pelo tratado de Santo Ildefonso, foram responsáveis por várias obras públicas, como o Hospital Militar, o primeiro chafariz de granito da cidade, o quartel da Legião dos Voluntários Reais e a casa de Câmara e cadeia. A propósito deste último edifício escreveu Mário Barata: "com seu ar de grande edifício, regular e equilibrado, com muitas janelas e frontão triangular, que o parece colocar — caso confirmar-se a data de 1786 — como a primeira manifestação do neoclássico em São Paulo e, talvez, no Brasil".[158] Sobre o edifício



480 Casa de Câmara e cadeia de São Paulo, desenho de Miguel Benício Dutra, 1835, col. Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

da casa de Câmara e cadeia escreveu o minucioso cronista Antônio Egídio Martins: "Situado à praça Dr. João Mendes, o qual principiou a ser construído em 1784 e ficou concluído em 1788 durante o governo dos três capitães-generais Francisco da Cunha Menezes, marechal frei José Raymundo Chichorro da Gama Lobo e Bernardo José Maria de Lorena (1782-1797)".[159]



481 Elevação principal do Hospital Militar de São Paulo, projeto de João da Costa Ferreira, Arquivo Ultramarino, Lisboa, Portugal.

Essas obras públicas de fins do século XVIII são devidas aos oficiais do Real Corpo de Engenheiros, particularmente a João da Costa Ferreira (1750-1822) e Antônio Rodrigues Montesinhos, responsáveis pelo primeiro plano diretor da cidade ou "um plano para guiar a cidade em seu crescimento".

Sua maior obra foi uma estrada integralmente pavimentada de pedra na serra do Mar, a primeira em seu gênero, destinada à exportação do açúcar, por onde teve início a exportação do café de São Paulo. A obra ficou conhecida por calçada do Lorena.[160]

3.18 Pintura

Na primeira fase da pintura colonial no Brasil, vamos encontrar manifestações ao gosto do Renascimento tardio, particularmente na obra dos jesuítas. São comuns nesta fase as composições em reticulado formando os tetos artesoados. Esses tetos caracterizam-se pelo cruzamento de vigas guarnecidas de molduras salientes, que delimitam painéis.

Esses painéis ou caixotes, recebem ornatos de uma linguagem maneirista, os *grotteschi* ou brutescos como eram chamados pelos portugueses.

São comuns painéis tendo ao centro um medalhão representando uma personalidade da Companhia. O mais notável conjunto é o da sacristia da catedral da Bahia, obra atribuída ao irmão Domingos Rodrigues (1657-1706), nascido em Portugal. Em meio a esses complexos desenhos são vistos exemplares da fauna brasileira, o que revela um pintor sensível ao meio onde trabalhou. As figuras centrais são cópias de gravuras da época.

As imagens de Anchieta e João de Almeida, por exemplo, procedem do livro de Simão de Vasconcellos.

Esse forro harmoniza com o magnífico arcaz onde aparecem 16 painéis pintados sobre cobre provenientes de Roma. A sacristia é uma peça que revela opulência, sem perder, contudo, o espírito austero da Companhia.

482

483

482 Sacristia da catedral de Salvador, Bahia.

483 Arcaz com embrechados de tartaruga da sacristia da catedral de Salvador, Bahia. Pormenor.

À entrada da igreja, sob o forro, aparecem, ainda, brutescos coerentes com o caráter geral da obra. Na capela-mor, em suas paredes laterais, há uma série de quadros, dispostos em um quadriculado, cuja modenatura acompanha a talha do retábulo.

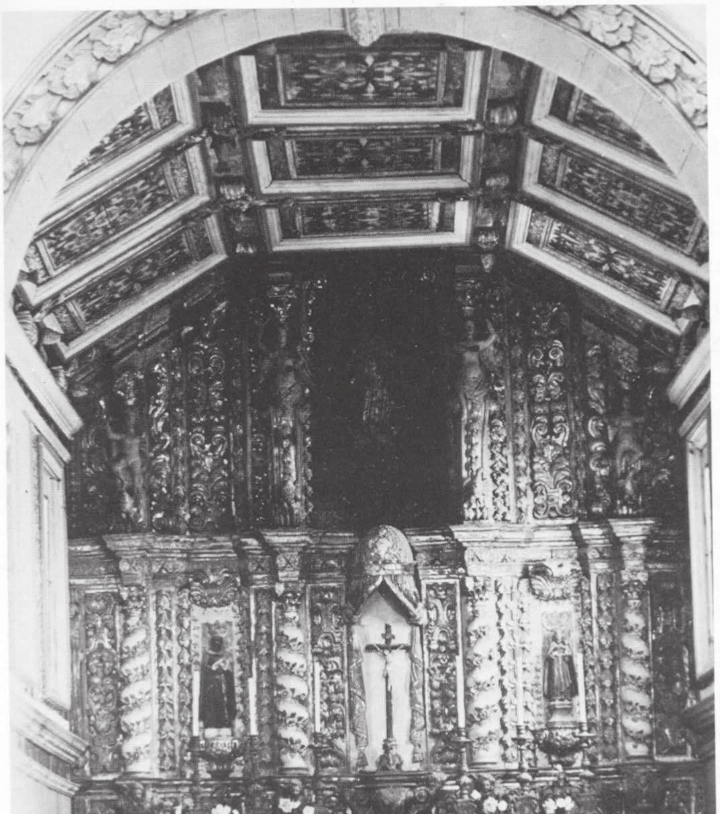
Nessa mesma capela há, ainda, dois painéis deslizantes na parte superior do retábulo, no camarim, representando Santo Inácio e São Francisco Xavier, obra de 1672.

Um forro de grande originalidade vamos encontrar na sacristia do Seminário de Belém da Cachoeira. É um forro artesoado com uma rica ornamentação floral. Observa-se nessa peça uma evidente influência chinesa que Germain Bazin atribui à presença do padre Charles Bellevile (1657-1730), que esteve na China e chegou à Bahia em 1725, época da realização da pintura.

Na igreja de Nossa Senhora do Rosário, no Embu, em São Paulo, edificada em fins do século XVII, há um forro artesoado na capela-mor, decorado com brutescos. Essa obra é atribuída ao venerável padre Belchior de Pontes por seu biógrafo, o padre Manoel da Fonseca. Uma curiosidade nesse forro são os abacaxis que aparecem nas molduras, no cruzamento das vigas, um autêntico brasileirismo na talha.

Na sacristia dessa pequena igreja vemos no forro uma pintura que é uma surpreendente manifestação de *chinoiserie* em São Paulo. Ao longo de todo período colonial vamos encontrar nos edifícios religiosos essa solução de pintura moldurada.

484



485

486

484 Forro da sacristia da igreja de Nossa Senhora de Belém, Cachoeira, Bahia.

485 Capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Embu, São Paulo.

486 Forro da igreja da Ordem Terceira do Carmo, Cachoeira, Bahia.

A capela de São Francisco da Penitência (Capela Dourada) de Recife, cuja pintura foi executada entre 1699 e 1702, ostenta um conjunto de painéis de notável qualidade no forro e paredes laterais, de autoria incerta.

Nessa cidade, vemos um dos mais eloqüentes exemplos de uma forma de pintura de forro que o século XVIII produziu ao lado das pinturas ilusionísticas. São as pinturas contidas em riquíssimas molduras de desenho caprichoso, que dividem o teto em campos de formatos diversos, cada um com um tema. É o forro da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, obra, igualmente, de autoria não definida.

A igreja de São Francisco na Bahia apresenta um forro de complexos motivos geométricos executados entre 1733 e 1737, notável por sua harmonia com a talha da igreja.

Contemporaneamente, em 1736, Antônio Francisco Pombal (ativo 1721-1747) arrematava a decoração do interior da matriz de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, risco de sua autoria.

Numa poligonal de dez lados, pilastras com pé-direito duplo conduzem a vista a um forro de molduração complexa onde figuram painéis de bordos recostados.

Ainda nessa mesma época, 1737, Caetano da Costa Coelho contratava a pintura do forro da nave da igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro, obra que abre um novo período na história da pintura no Brasil. São as pinturas ilusionísticas (também conhecidas por arquitetônicas), sem as divisões em molduras do período anterior, pinturas sobre tábuas corridas representando cenas celestiais como apoteoses de santos, gênero que alcançará a maior expressão na pintura barroca do Brasil, seguindo a tradição inaugurada na Itália, com Pietro da Cortona (1596-1669) e Andrea Pozzo (1642-1709).

José Joaquim da Rocha (1737-1807) foi o mais destacado pintor desse gênero, responsável por um expressivo acervo na Bahia, onde criou uma verdadeira escola. Suas mais conhecidas realizações são o forro da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, da igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e da igreja dos Aflitos. A ele se atribui a pintura do forro da igreja de São Domingos.

A partir da cimalha real essas pinturas procuram criar um habilíssimo efeito de ilusão de ótica capaz de transportar o observador diretamente ao céu, rompendo dessa forma as limitações do espaço interior.

Ainda em Salvador, Antônio Dias e Antônio Pinto (ativos em Salvador, fins séc. XVIII) realizam na igreja do Santíssimo Sacramento, na igreja de Nossa Senhora da Saúde e Glória, na igreja de Nossa Senhora da Conceição do Boqueirão, obras que mostram como essa escola baiana dominou esse gênero de pintura.

Dos vários artistas ainda merecem destaque Teófilo de Jesus e Veríssimo de Freitas (ativos em Salvador na segunda metade séc. XVIII).

Nessa cidade, com tal tradição, vamos encontrar o riquíssimo forro da sacristia da igreja de Nossa Senhora do Carmo, em que se retoma a forma de divisão em painéis, desta vez dentro de uma linguagem rococó, fato que coloca essa obra em fins do século XVIII.

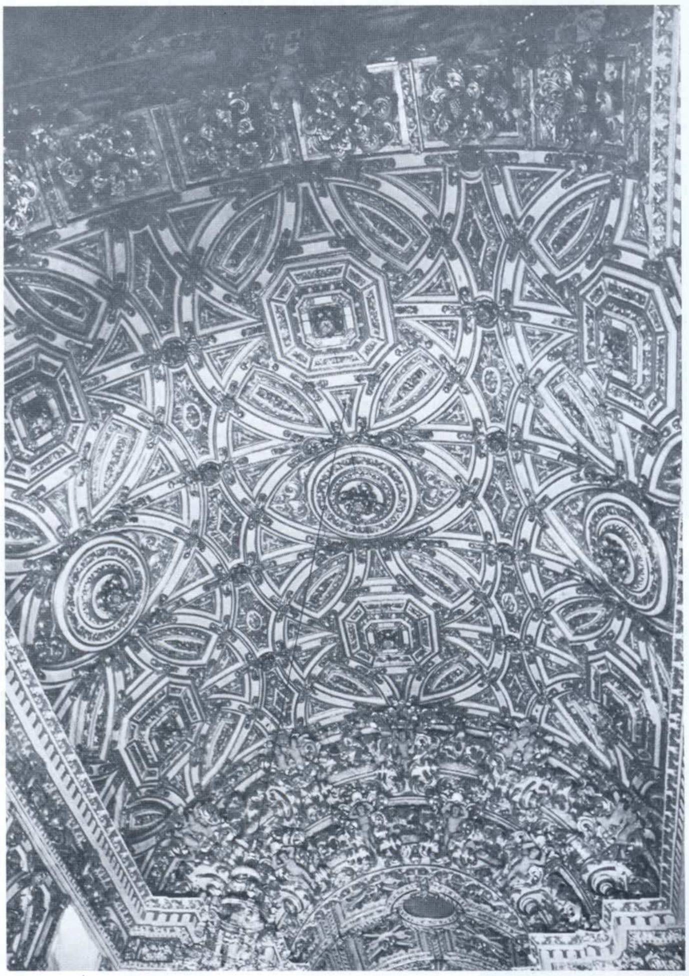
Em Recife, cumpre lembrar a pintura existente da igreja de São Pedro dos Clérigos. Esse templo de elegantes proporções e planta poligonal imaginosa é arrematado interiormente por um forro com uma pintura arquitetônica de João de Deus Sepúlveda (ativo em Pernambuco 1760-81) de 1764.

487

487 Forro da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Salvador, Bahia.
488 Forro da igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Militares, Recife, Pernambuco.
489 Forro da igreja de Nossa Senhora do Pilar, Ouro Preto, Minas Gerais.
490 Forro da capela-mor da igreja de São Francisco, Salvador, Bahia.
491a, b Forro da igreja de São Domingos, atribuído a José Joaquim da Rocha, Salvador, Bahia.

488

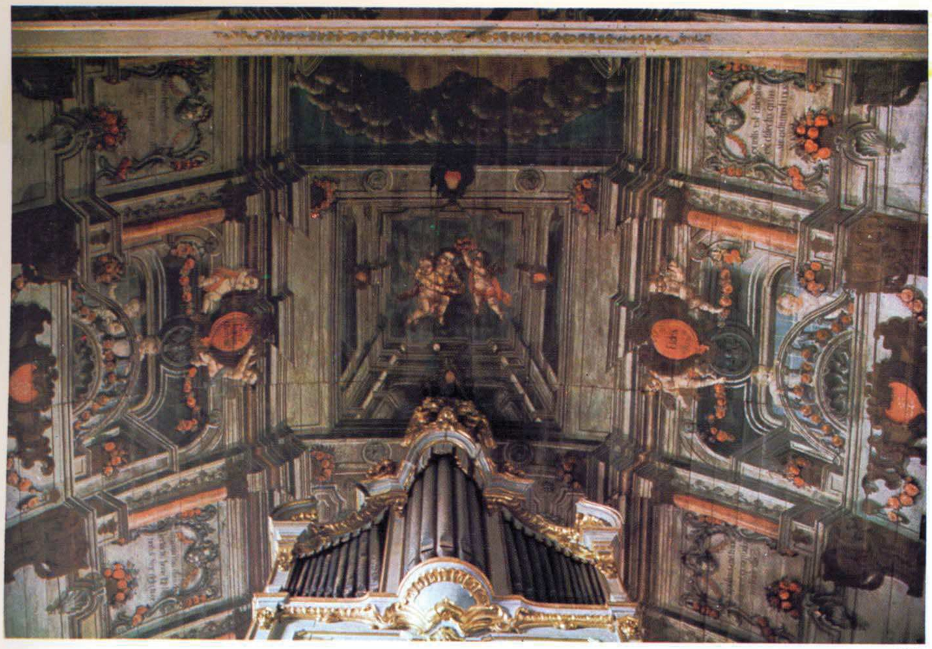
489



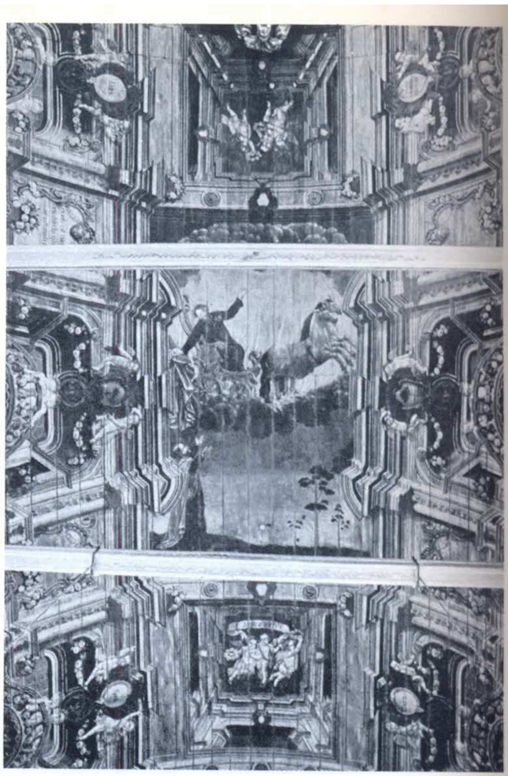
490

491a

491b



492



493

494

492 e 493 José Soares de Araújo — forro da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina, Minas Gerais.

494 José Soares de Araújo — forro da igreja de Nossa Senhora do Rosário, Diamantina, Minas Gerais.

Em Minas, a pintura ilusionística encontra em duas personalidades sua maior expressão: o guarda-mor José Soares de Araújo, a quem Diamantina deve o melhor de seu acervo pictorial, e Manoel da Costa Ataíde, o pintor marianense responsável por uma obra diversificada e distribuída por diversas cidades.

O guarda-mor José Soares de Araújo, (? -1799), português, é responsável por uma pintura que revela grande preocupação com a perspectiva, mas sem a emoção própria do Barroco. Luís Jardim chega a dizer: "É bem possível não erremos admitindo que o estilo barroco não fosse o mais adequado à natureza desse pintor e sim uma imposição do tempo. Desse estilo ele terá aprendido as regras, as características mais comuns, a que obedeceu, sem dúvida, mas nunca sentiu ou compreendeu seus transbordamentos, que iam do luxo cromático ao dinamismo das formas; do irracional ao naturalismo exagerado, do êxtase ao erotismo".[161]

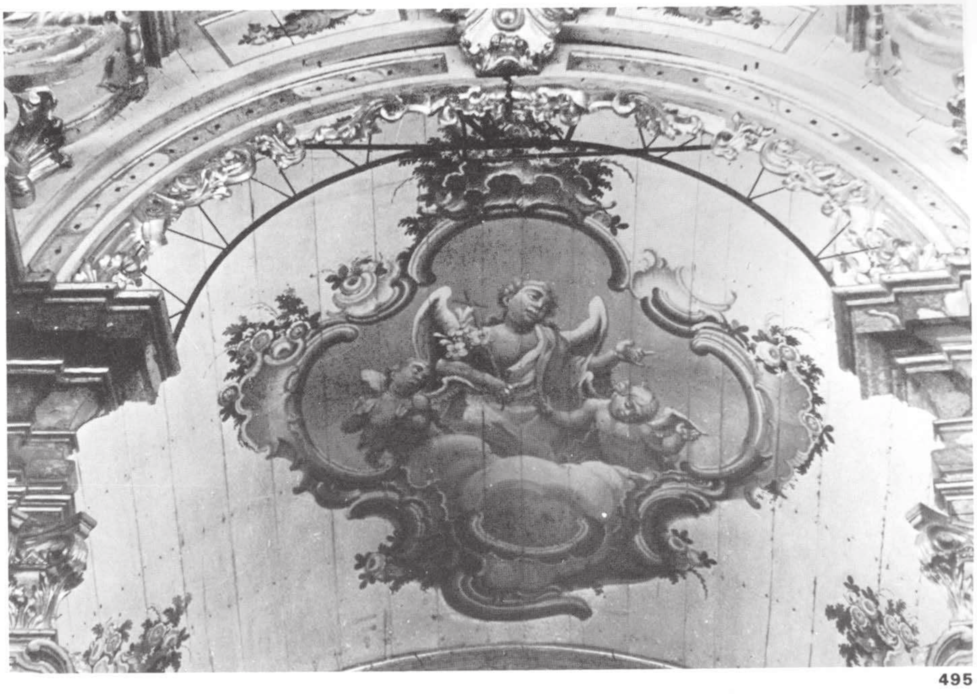
Em sua pintura, todavia, fica claro o gosto pelos efeitos perspécticos. Suas figuras, porém, são tristonhas ou pelo menos graves, o que se pode surpreender até nos pequenos anjos que seguram tarjas. Em várias ocorrem feições semelhantes, dando a impressão de ter sido usado o mesmo modelo.

Nessa pintura de colorido escuro há uma particularidade notada pelo já citado Luís Jardim: o dourado figurando como cor. A pintura do guarda-mor parece convidar o observador ao recolhimento e à meditação, atitude difícil de imaginar entre mineradores ávidos de enriquecimento fácil ou eufóricos pela mesma razão. Os pintores tiveram papel destacado na produção artística. Não se limitavam à pintura. Incumbiam-se do acabamento dos retábulos, de seu douramento, da estofagem e encarnação das imagens.

Pronto o edifício, cuidavam do faiscado das cimalhas de onde deveria nascer a grande pintura ilusionística central. Dessa forma, a 'ilusão' começava nos próprios elementos da arquitetura. É um exemplo disso a pintura das paredes laterais da capela-mor de São Francisco de Assis de Ouro Preto, onde Ataíde pintou tábuas corridas com bordos recortados imitando barras de azulejo.

Os quadros que aí comparecem nos revelam cenas do Antigo Testamento, inspiradas em gravuras de missais e Bíblias, como é o caso das gravuras de Demarne. Na verdade, apesar da composição ser a mesma, vemos uma reinterpretação do tema e não uma simples transposição. É no forro da nave dessa igreja que vamos encontrar sua mais evoluída realização.

É a cena de Nossa Senhora da Porciúncula rodeada de anjos empenhados em um concerto musical. Todos os instrumentos musicais que usualmente compunham uma orquestra aí estão representados. Pintura alegre e movimentada que revela a paleta mais rica e variada de sua época. Essa igreja é mais um exemplo da feliz associação dos dois maiores artistas mineiros, Antônio Francisco Lisboa e Ataíde. Essa associação foi responsável pelo conjunto das figuras dos Passos da Paixão de Congonhas do Campo, ponto mais alto da arte do período colonial do Brasil.


495

495 Manoel da Costa Ataíde — pintura do forro da camarinha do altar-mor da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

496

497

496 Manuel da Costa Ataíde — pormenor do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, Mariana, Minas Gerais.

497 Manuel da Costa Ataíde — pormenor do forro da sacristia da igreja de São Francisco de Assis, Mariana, Minas Gerais.

498 Manuel da Costa Ataíde — forro da igreja de São Francisco de Assis, Ouro Preto, Minas Gerais.

498

No Rio de Janeiro é no mosteiro beneditino que vamos encontrar o pintor conhecido como o frei Angélico brasileiro: frei Ricardo do Pilar.

Frei Ricardo do Pilar (? -1700) nasceu em Colônia e veio ao Brasil trabalhar no mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, onde viveu muitos anos. "Em premio dos seos muitos servisos lhe derão o habito de converso, e professou em 24 de maio de 1695 (. . .)", nos informa o Dietário desse mosteiro. Desse pintor são os 14 quadros sobre tábuas na capela-mor da igreja de São Bento do Rio de Janeiro.

"É natural que, em suas condições, frei Ricardo do Pilar se baseasse em painéis conhecidos, ou em gravuras de desenhos de outros artistas, como, por exemplo, as 51 estampas, feitas em 1579, por encomenda dos monges beneditinos da Espanha sobre a vida e os milagres do Patriarca São Bento e as 366 gravuras do Kalendarium de Augsburgo, de 1677."

Essa informação de Dom Clemente da Silva Nigra explica uma certa disciplina que vemos na maioria de seus quadros. Todavia, é inegável que em várias de suas telas consegue criar um clima compatível com o misticismo que a cena retrata mediante um hábil uso do claro-escuro.

É o que vemos, por exemplo, no quadro "Morte de São Domingos", ou na "Aparição de Nossa Senhora a Santo Anselmo", que integram a mencionada série de 14 painéis da igreja de São Bento do Rio de Janeiro.

Sua mais notável obra é o "Senhor dos Martírios", óleo sobre tela de apreciável dimensão (288 x 183), realizada para o altar da sacristia do mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.

No trabalho de Frei Ricardo do Pilar acham-se as raízes da escola fluminense de pintura.

A pintura do Brasil colonial, como estamos vendo, conheceu uma diversificação em função de vários condicionantes, como região, entidade patrocinadora (que por vezes formava seus próprios artistas) e fatores circunstanciais.

499 Frei Ricardo do Pilar, Aparição de Nossa Senhora a São Romualdo, 1684, óleo s/madeira, 300 x 226, igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

500 Frei Ricardo do Pilar, Aparição de Nossa Senhora a Santo Alberto, 1670-73, óleo s/madeira, 203 x 159, igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

501 Frei Ricardo do Pilar, Aparição de Nossa Senhora a Santo Ildefonso, 1670-73, óleo s/madeira, 203 x 159, igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

502 Frei Ricardo do Pilar, Senhor dos Martírios, 1690, óleo s/tela, 228 x 183, altar da sacristia da igreja do Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.

499

500

501

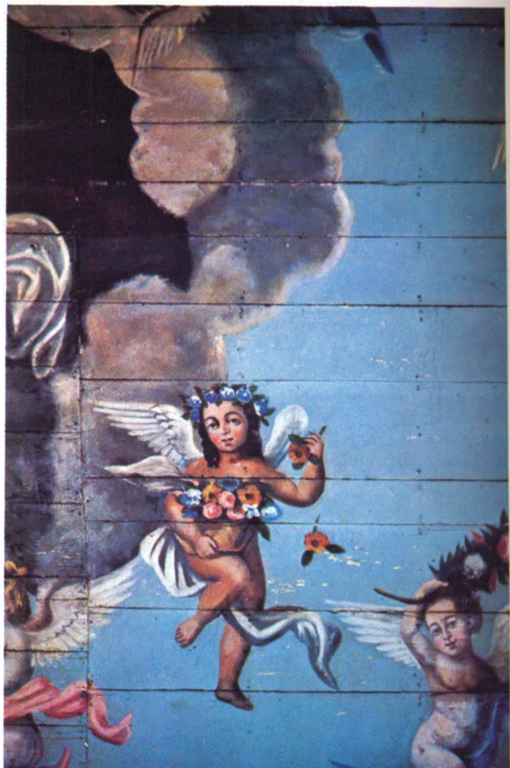
502

Lourival Gomes Machado falou-nos, certa ocasião, da importância da pintura pernambucana, ainda a merecer melhor estudo. Nos primórdios da colonização vemos referências a irmãos leigos chamados a decorar ambientes à vista do sentido apologético dessa manifestação artística. Imagens e telas eram importadas de Portugal; já a pintura de forro exigia pintor no local. Serafim Leite afirma: "Em 1587 chegou enfim, ao Brasil, o irmão Belchior Paulo, de modo estável, já hoje conhecido; e com ele se inicia a pintura artística da Companhia de Jesus. Belchior Paulo faleceu em 1619 e a maior parte dos pintores jesuítas pertence ao século XVII".[165]

A par de artistas com formação específica, muitos havia que aprendiam por esforço próprio. Às vezes não conseguiam vencer essas limitações de origem e sua obra não chega a ter maior expressão. Outras vezes a pintura de ex-votos, por exemplo, surpreende pelo talento inculto que revela. Estilisticamente há problemas quanto à classificação, como vemos nas palavras de Mário de Andrade ao se referir ao pintor ituano padre Jesuíno do Monte Carmelo: "Já porém dentro do Barroco, a obra

do padre Jesuíno do Monte Carmelo representa uma realidade cultural inferior. A gente percebe muito bem a força do homem. Algumas das suas figuras, mesmo grupos, como o forro ituano, são admiráveis de poder criador, originalidade e beleza. Mas Jesuíno fica nesse entremeio malestarengo entre a arte folclórica legítima e a arte erudita legítima. Há um quê de irregularidade, de . . . de baixeza mesma na obra dele, que não tem nada das forças, formas e fatalidades da arte folclórica. Mas Jesuíno não chega a erudito. É um popularesco. E muito urbanizado mesmo. De maneira que sempre somos obrigados a vê-lo naquilo que ele pretendeu ser, um pintor culto! E dentro disso, ele é culto sem tradição por detrás, o culto sem ter aprendido o suficiente, o culto sem cultura. Também nisto ele se reconfirma no grupo dos artistas brasileiros da Colônia, e representa com mais agudeza que a maioria deles, o que era a cultura artística nacional do seu tempo. Nesse sentido ele chega mesmo a protótipo. Digno de ser estudado pelos que melhor o possam fazer. Porque ele merece bem aquela frase eloqüente que Feijó lhe dedicou na Oração Fúnebre: engenho vivo, penetrante, atilado, talhado para melhores tempos; e que nascido em outra época mais feliz para a cultura das artes, seria capaz de propor modelos originais ao gosto e ao belo" [166] Como esse artista, muitos há pelo Brasil que não tiveram um crítico da estatura de Mário de Andrade.

503



504

503 Jesuíno do Monte Carmelo — pormenor do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, São Paulo.

504 Jesuíno do Monte Carmelo — pormenor do forro da capela-mor da igreja de Nossa Senhora do Carmo, Itu, São Paulo.

3.19 Os dois principais ceramistas

Em todo o Brasil vamos encontrar as esculturas em barro realizadas por artistas de diversificada qualificação.

A arte do barro presta-se a manifestações de artistas de qualquer nível. Daí, talvez, um certo desprezo que sempre se teve pela arte barrista. No entanto, algumas peças chegaram a se situar entre as melhores peças da arte colonial brasileira.

Em 1560, precocemente, portanto, vemos na Capitania de São Vicente o escultor português João Gonçalo Fernandes, a quem devemos valiosas peças conservadas hoje na matriz da Conceição de Itanhaém e na matriz de São Vicente.

Dom Clemente da Silva-Nigra, a quem devemos essa informação, dedicou valioso estudo aos dois maiores ceramistas da era colonial, frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus.

Frei Agostinho da Piedade (? -1641), português, foi responsável por um conjunto de peças de barro cozido que, a rigor, não podem ser classificadas como barrocas. Antes, revelam um artista que assimilou e soube reinterpretar influências de origens diversas.

505a

505b

505 a,b Frei Agostinho da Piedade, Nossa Senhora de Monte Serrate, 1636, barro cozido policromado, Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, Salvador. Frente e verso.

Algumas peças têm a regularidade das composições renascentistas, outras, uma monumentalidade que nos faz pensar nos ícones do cristianismo dos primeiros tempos, ou peças de arte gótica. Já o gracioso Menino Jesus de Olinda (1640), adormecido com a cabeça apoiada em uma das mãos, lembra figuras orientais.

Contrastando com o caráter geral de sua obra, pela emoção que transmite, é o notável São Pedro Arrependido que hoje vemos na igreja de Montesserrate, em Salvador.

São Pedro, tomado de grande emoção, chora ajoelhado, enquanto sua mão esquerda apóia a cabeça, a direita segura tensamente uma dobra do vestido. Nos braços, mãos e perna são visíveis as veias entumecidas e no pescoço os músculos estão retesados. A espontaneidade, o abalo moral que parece abater o apóstolo e o vigor que o pescador revela, fazem desta peça uma das mais notáveis da arte colonial brasileira.

Frei Agostinho de Jesus (? -1661), discípulo do frei Agostinho da Piedade, nasceu no Rio de Janeiro e foi se ordenar em Portugal. Esteve na Bahia onde trabalhou ao lado de seu mestre e realizou obras em São Paulo, onde deixou apreciável acervo.

Comparando sua obra com a de seu mestre, vemos já, na postura, no panejamento, nos gestos, que este artista assimilou melhor a linguagem barroca, fruto talvez de sua viagem a Portugal.

É o que vemos, por exemplo, na imagem de Nossa Senhora do Rosário, que hoje se encontra no mosteiro de São Bento em São Paulo, onde chega a haver até certo exagero no planejamento.

Outras peças apresentam equilíbrio e leveza como a Nossa Senhora da Purificação (Museu de Arte Sacra de São Paulo), enquanto São Francisco de Paula, hoje no mesmo museu, apresenta grande energia e despojamento.

Algumas de suas esculturas trazem a marca da influência de seu mestre, como Nossa Senhora do Monte Serrate, do santuário desse mesmo nome em Santos.

Esses dois ceramistas revelam uma sensibilidade muito grande ao interpretar em barro temas habitualmente tratados com materiais mais 'nobres', segundo antigo preconceito. A imaginária em barro era considerada arte 'pobre'. Questão que Dom Clemente da Silva-Nigra colocou nos devidos termos: "Quanto à pobreza, parece-nos que se trata de equívoco, pois a arte nunca é pobre. Ela representa sempre o exercício, senão o resultado mais expressivo e mais nobre da atividade do espírito humano. Que a matéria seja insignificante, e o objeto tratado ofereça dimensões limitadas, nada disso diminui o valor essencial da obra de arte. E a arte verdadeira é sempre produto do seu tempo e também do seu ambiente; abandonando tais condições, torna-se excêntrica".

507

508

506

506 Frei Agostinho da Piedade, São Pedro Arrependido, c. 1636, barro cozido, 67, igreja de Nossa Senhora de Monte Serrate, Salvador, Bahia.
507 Frei Agostinho de Jesus, Nossa Senhora da Luz, barro cozido policromado, 99, col. Museu de Arte Sacra, São Paulo.
508 Frei Agostinho de Jesus, Nossa Senhora dos Prazeres, barro cozido policromado, 50, col. Museu de Arte Sacra, São Paulo.

3.20 Conclusão

Uma visão geral sobre a arte do Brasil colônia nos revela quão certo está Victor Tapié quando nos alerta que uma denominação — Barroco, no caso — traduz apenas a perspectiva pela qual orientamos nossas pesquisas.

Igualmente, podemos constatar a inadequação dos enquadramentos cronológicos com os estilísticos, tornando descompassadas as designações — arte colonial e Barroco.

No início do período colonial o Maneirismo se manifestou particularmente nas obras da Companhia de Jesus e nas por ela diretamente influenciadas.

Já no fim da era colonial as manifestações mais expressivas da arte se vinculam ao Rococó que floresceu na região das Minas Gerais.

O fim da era colonial não significa o fim das manifestações barrocas, nem o século XVIII pode ser identificado com o do período barroco, uma vez que o conjunto de Congonhas do Campo é já do século XIX e o maior escultor goiano, Veiga Vale, é um artista do século XIX.

De outra parte, nem sempre a via erudita foi o mais rico canal das manifestações artísticas. A análise da documentação que, de tempos a esta parte, pesquisadores pacientes e minuciosos vêm trazendo à luz, nos revelam a importância do artesão, do mestre-de-obras, do pedreiro, vindos do reino ou aqui formados. Da mesma forma, há um descompasso entre manifestações de regiões diferentes, tornando problemática a caracterização formal implícita na expressão 'Barroco brasileiro' para um momento específico. Aí estão as pesquisas de Affonso Ávila e Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira sobre arquitetura religiosa da região diamantina, abrindo novas perspectivas para o Barroco mineiro. Ou, então, dois trabalhos de José Liberal de Castro recentemente apresentados à Universidade do Ceará versando sobre a formação de núcleos urbanos e as características da arte nortista, particularmente os aspectos relacionados à forma de morar, aprofundando um tema que habitualmente não ultrapassa os azulejos coloridos.

O Maneirismo, o Barroco e o Rococó escapam aos enquadramentos regionais e cronológicos globalizadores, sendo, nesse aspecto, imagem do próprio país.

Fica um fato fundamental: por mais de três séculos o Barroco traduziu as aspirações e as contradições da sociedade brasileira, ávida de encontrar seus próprios caminhos. É a arte que dá expressão aos anseios da nação em sua longa busca de auto-afirmação.

NOTAS

por Suzana Quirino dos Santos Aléssio

1. Tapié, Victor-Lucien. De la renaissance au classicisme. In: *Renaissance, Maniérisme, Baroque. Actes du XI Stage International de Tours*. Paris, J. Vrin, 1972.

2. ibid.

3. Benevolo, Leonardo. *Introducción a la arquitectura*. Trad. M. de Lanari. Buenos Aires, Ed. Associadas, s.d.

4. Pevsner, Nikolaus. *An outline of European architecture*. 5.ed. Great Britain, Penguin, 1957.

5. ibid.

6. Burckhardt, Jacob. *A civilização da renascença italiana*. Trad. Antônio Borges Coelho. Lisboa, Ed. Presença, s.d.

7. Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura del renacimiento*. Madrid, Taurus, 1972. v.1

8. Lavedan, Pierre, *Histoire de l'art: moyen âge et temps modernes*. Paris, PUF, 1950.

9. Tapié, Victor-Lucien. *Le baroque*. Paris, PUF, 1961.

10. Huyghe, René. *L'art et l'homme*. Paris, Larousse, c1957. v.3.

11. Machado, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1973.

12. Machado, Lourival Gomes. Conferência realizada na Faculdade de Direito da USP em 30-8-1961.

13. Smith, Robert Chester. *Arquitetura colonial*. Salvador, Progresso, 1955.

14. id. The arts in Brazil – baroque architecture. In: Livermore, H.V. *Portugal and Brazil*. Oxford, Clarendon Press, 1953.

15. Costa, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *5*: 9-100, 1941.

16. Machado, op. cit. (item 12)

17. Ribeiro, Orlando. *Geografia e civilização: temas portugueses*. Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1961.

18. Damante, Hélio. *Nova paulística*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971.

19. Morse, Richard M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

20. Franco, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da civilização material no Brasil*. 2.ed. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1971.

21. Leite, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil: 1549-1760*. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

22. Rodrigues, José Honório. *Teoria da história do Brasil*. 3.ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1969.

23. Franco, op. cit. (item 20)

24. Deffontaines, Pierre. Como se constituiu no Brasil a rede das cidades. *Boletim Geográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, Rio de Janeiro, 1944.

25. ibid.

26. Azevedo, Aroldo de. *Vilas e cidades do Brasil colonial*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1956.

27. ibid.

28. Andrade, Francisco de P.D. *Subsídios para o estudo da influência da legislação* . . . São Paulo, Escola Politécnica USP, 1965.

29. Morse, op. cit. (item 19)

30. Herculano, Alexandre. *O monge de Cister ou a época de D. João I*. Paris, Aillaud, 1922.

31. Andrade, op. cit. (item 28)

32. ibid.

33. Leite, op. cit. (item 21)

34. id. *Novas páginas da história do Brasil*. São Paulo, Ed. Nacional, 1965.

35. ibid.

36. ibid.

37. ibid.

38. ibid.

39. ibid.

40. ibid.

41. Lavedan, op. cit. (item 1)

42. Leite, op. cit. (item 34)

43. ibid.

44. Smith, Robert Chester. *The art of Portugal: 1500-1800*. London, Weidenfeld and Nicolson, c1968.

45. Chicó, Mário Tavares. *A arquitetura gótica em Portugal*. 2.ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1968.

46. Vasconcelos, Flórido de. *História da arte em Portugal*. Lisboa, Verbo, c1972.

47. Saraiva, José Hermano. *História concisa de Portugal*. Lisboa, Ed. Europa – América, 1978.

48. ibid.

49. Tapié, op. cit. (item 2)

50. Fleming, John et alii. *The Penguin dictionary of architecture*. Great Britain, Penguin, 1966.

51. Leite, op. cit. (item 34)

52. ibid.

53. Ibid.

54. Costa, op. cit. (item 15)

55. Leite, op. cit. (item 34)

56. Telles, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil*. Rio de Janeiro, FENAME/DAC, 1975.

57. Leite, op. cit. (item 21)

58. Costa, op. cit. (item 15)

59. Andrade, Mário de. *Pequena história da música*. 4.ed. São Paulo, Martins, 1953.

60. Costa, op. cit. (item 15)

61. ibid.

62. Leite, op. cit. (item 21)

63. Smith, Robert Chester. *Arquitetura jesuítica no Brasil*. Trad. Eunice R. Ribeiro Costa. São Paulo, FAU/USP, 1962.

64. Costa, op. cit. (item 15)

65. Leite, op. cit. (item 21)

66. Costa, op. cit. (item 15)

67. Betendorf, João Felippe. Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brazileiro*, Rio de Janeiro, *72* (1a. parte): 1-682, 1910.

68. Leite, op. cit. (item 21)

69. Carvalho, Ayrton. Algumas notas sobre o uso da pedra na arquitetura religiosa do nordeste. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *6*: 277-94, 1942.

70. Jaboatão, Antonio de Santa Maria. *Novo orbe serafico brasileiro*. Lisboa, s. ed., 1761.

71. ibid.

72. ibid.

73. ibid.

74. Silva-Nigra, Clemente Maria da. *Os dois escultores: frei Agostinho da Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1971.

75. ibid.

76. Bazin, Germain. *L'architecture religieuse baroque au Brésil*. Paris, Plon; São Paulo, Museu de Arte, 1956-1958.

77. Silva-Nigra, op. cit. (item 74)

78. ibid.

79. Taunay, Affonso de Escragnolle. *História antiga da Abbadia de S. Paulo*. São Paulo, Ideal, 1927.

80. Silva-Nigra, Clemente Maria da. *Três artistas beneditinos* . . . Rio de Janeiro, MEC, 1950.

81. Bahia. Secretaria da Indústria e Comércio. Coordenação de Fomento ao Turismo. *Inventário de proteção ao acervo cultural: monumentos do município de Salvador.* Salvador, 1975. v.1

82. Silva-Nigra, op. cit. (item 80)

83. Fleming, op. cit. (item 50)

84. Silva-Nigra, op. cit. (item 80)

85. ibid.

86. Tapié, op. cit. (item 2)

87. ibid.

88. Saraiva, op. cit. (item 47)

89. ibid.

90. ibid.

91. Tapié, op. cit. (item 2)

92. Flexor, Maria Helena. *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador.* Salvador, Prefeitura Municipal/Departamento de Cultura, 1974.

93. ibid.

94. Santos, Francisco Agenor Noronha. Um litígio entre marceneiros e entalhadores no Rio de Janeiro. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *6*: 295-317, 1942.

95. ibid.

96. Flexor, op. cit. (item 92)

97. Leite, op. cit. (item 21)

98. ibid.

99. ibid.

100. Bazin, op. cit. (item 76)

101. Machado, op. cit. (item 12)

102. Cattaui, Georges. *Baroque & rococo.* Paris, Arthaud, 1973.

103. Ors y Rovira, Eugenio d'. *Lo barroco.* Madrid, Aguilar, 1964.

104. Smith, Robert Chester. *A talha em Portugal.* Lisboa, Livros Horizonte, 1962.

105. ibid.

106. Smith, op. cit. (item 14)

107. Bazin, op. cit. (item 76)

108. Smith, op. cit. (item 14)

109. ibid.

110. ibid.

111. Bazin, op. cit. (item 76)

112. ibid.

113. Barata, Mário. *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Agir, 1975.

114. Andrade, Rodrigo Mello Franco de. *Artistas coloniais.* Rio de Janeiro, MEC, 1958.

115. ibid.

116. Medaglia, Júlio. O milagre musical do barroco mulato. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 jul. 1965. Supl. Lit., n. 437, p. 5.

117. Crônica dos fatos notáveis redigidos em 1790, por Joachim da Silva, vereador de Mariana — In: Bazin, op. cit. (item 76)

118. Costa, Lúcio. Risco original de Antônio Francisco Lisboa. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *17*: 239-42, 1969.

119. Bazin, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil.* Paris, Le Temps, c1963.

120. Crônica dos fatos . . . (item 117)

121. Andrade, op. cit. (item 114)

122. Crônica dos fatos . . . (item 117)

123. Vasconcellos, Sylvio C. de. Vida e arte do Aleijadinho/ conferência/ São Paulo, IHGGB, 1961.

124. ibid.

125. Bazin, op. cit. (item 119)

126. ibid.

127. Morais, Frederico. Teoria do barroco e o de Minas. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 maio 1966. Supl. Lit.

128. Tapié, op. cit. (item 2)

129. Crônica dos fatos . . . (item 117)

130. Costa, op. cit. (item 15)

131. Andrade, Rodrigo Mello Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *18*: 11-47, 1978.

132. Morais, op. cit. (item 127)

133. Vasconcelos, Diogo. *História antiga de Minas Gerais.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948.

134. Bazin, op. cit. (item 119)

135. Andrade, Rodrigo Melo Franco de. Do mestre aos discípulos do Aleijadinho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1964. Supl. Lit., n. 407.

136. Andrade, Carlos Drummond de. Colóquio das estátuas. In: Mann, Hans. *The 12 prophets of Antônio Francisco Lisboa "O Aleijadinho".* Rio de Janeiro, MEC, 1958.

137. Bazin, op. cit. (item 119)

138. Smith, Robert Chester. *Congonhas do Campo.* Rio de Janeiro, Agir, 1973.

139. Mann, op. cit. (item 136)

140. Vasconcellos, op. cit. (item 123)

141. Oliveira, Myriam Andrade R. de. O Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas. *Cultura*, Brasília, *8* (31): 50-62, jan./mar. 1979.

142. ibid.

143. Machado, Lourival Gomes. *Reconquista de Congonhas.* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960.

144. Telles, op. cit. (item 56)

145. Costa, Lúcio, Prospecto arquitetônico. In: Araújo, José de Souza A.P. et alii. *Tricentenário de Parati.* Rio de Janeiro, PHAN, 1960.

146. Mawe, John. *Viagens ao interior do Brasil.* São Paulo, Ed. USP, s. d., Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.

147. Toledo, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século.* São Paulo, Duas Cidades, 1981.

148. Smith, Robert Chester. Arquitetura civil do período colonial. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *17*: 27-125, 1969.

149. ver capítulo "Século XVII e o Brasil holandês", de José Luiz Mota Menezes e "Os pintores de Nassau", de José Roberto Teixeira Leite, neste volume.

150. Vauthier, Louis Léger. Casas de residência no Brasil. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *7*: 127-208, 1943.

151. ibid.

152. Costa, Lúcio. Documentação necessária. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *1*: 31-9, 1937.

153. Viterbo, Francisco Marques de Sousa. *Diccionario historico e documental . . .* Lisboa, Imprensa Nacional, 1899-1922.

154. ibid.

155. Furtado, Sebastião da Silva. *Cel. Ricardo Franco de Almeida Serra.* Rio de Janeiro, Ministério da Guerra, 1960.

156. Smith, op. cit. (item 14)

157. id., op. cit. (item 148)

158. Barata, Mário. A arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX. In: Aspectos da formação e evolução do Brasil; estudos publicados em 1952 no *Jornal do Comércio*, no seu 125º aniversário. Rio de Janeiro, 1953. p. 251-264.

159. Martins, Antônio Egídio. *São Paulo antigo: 1554-1910.* São Paulo, Tip. Diário Oficial, 1912. v. 2

160. Toledo, Benedito Lima de. *O real corpo de engenheiros na capitania de São Paulo, destacando-se a obra do Brigadeiro João da Costa Ferreira.* São Paulo, João Fortes Engenharia, 1981.

161. Jardim, Luiz. A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas. *Revista do PHAN*, Rio de Janeiro, *3*: 63-102, 1939.

BIBLIOGRAFIA

por Suzana Quirino dos Santos Aléssio

ALVES, Marieta. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia.* Salvador, Universidade Federal da Bahia, Centro Editorial e Didático, Núcleo de Publicações, 1976. 200 p.

AMARAL, Aracy Abreu. *A Hispano América na arte seiscentista do Brasil.* São Paulo, ECA/USP, 1972. 77 p. il.

ANCHIETA, José de. *Informação do Brasil e de suas capitanias (1584).* Intr. Leonardo Arroyo. São Paulo, Obelisco, 1964. 53 p.

ANDRADE, Francisco de Paulo Dias de. *Subsídios para o estudo da influência de legislação na ordenação e na arquitetura das cidades brasileiras.* São Paulo, Escola Politécnica USP, 1965. 376 p. /Tese-cátedra Escola Politécnica-USP.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. *Artistas coloniais.* Rio de Janeiro, MEC, 1958. 87 p. il.

ANTÔNIO Francisco Lisboa, O Aleijadinho. Rio de Janeiro, PHAN, 1951. 65 p. il. (Publicação, 15)

ARAÚJO, José de Souza A.P. et alii. *Tricentenário de Parati: notícias históricas.* Rio de Janeiro, PHAN, 1960. 85 p. il. (Publicação, 22)

ARGAN, Giulio Carlos. *Storia dell' arte italiana.* Firenze, Sansoni, 1979. v. 3, 513 p. il.

ÁVILA, Affonso et alii. *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação.* Belo Horizonte, FJP, s. d., São Paulo, FRM/Ed. Nacional, 1980. 220 p. il.

AZEVEDO, Aroldo de. *Vilas e cidades do Brasil colonial: ensaio de geografia urbana retrospectiva.* São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1956. 96 p. il.

BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. Coordenação de Fomento ao Turismo. *Inventário de proteção ao acervo cultural: monumentos do município do Salvador.* Salvador, 1975. v. 1, 323 p. il.

— *Inventário de proteção ao acervo cultural: monumentos e sítios da Serra Geral e Chapada Diamantina.* Salvador, 1980. v. 4, 395 p. il.

— *Inventário de proteção ao acervo cultural: monumentos e sítios do recôncavo.* Salvador, 1978, v.2, 185 p. il.

BANDEIRA, Manuel Carneiro de Souza. *Guia de Ouro Preto.* Rio de Janeiro, PHAN, 1938. 163 p. il. (Publicação 2)

BARATA, Mário. *Igreja da Ordem Terceira da Penitência do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Agir, 1975. 78 p. il.

BARLAEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Trad. Cláudio Brandão. Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1980. 409 p. il.

BARROCO. Belo Horizonte, UFMG, 1969-

BAZIN, Germain. *Aleijadinho et la sculpture baroque au Brésil.* Paris, Le Temps, c1963. 326 p. il.

— *L'architecture religieuse baroque au Brésil.* Paris, Plon, s. d.; São Paulo, Museu de Arte, 1956-1958. 2 v. il.

—. *Baroque et rococo.* Trad. Jonathan Griffin. London, Thames, 1964. 288 p. il.

BOTTINEAU, Yves. *Baroque ibérique. Espagne-Portugal–Amérique Latine.* Fribourg, Office du Livre, 1969. 190 p. il.

BRUNO, Ernani da Silva. *O equipamento da casa bandeirista segundo os antigos inventários e testamentos.* São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, 1977. 102 p.

CAMPIGLIA, Guelfo Oscar Oswaldo. *Igrejas do Brasil: fontes para a história da Igreja no Brasil.* São Paulo, Melhoramentos, s.d. 388 p. il.

CANNON-BROOKES, P. & CANNON-BROOKES, C. *Baroque churches.* London, Hamlyn, c1969. 189 p. il.

CARVALHO, Benjamin de Araújo. *Igrejas barrocas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966. 14 p. il.

CASTEDO, Leopoldo, *The baroque prevalence in Brazilian art.* New York, Charles Frank. c1964. 151 p. il.

CATTAUI, Georges. *Baroque & rococo.* Paris, Arthaud, 1973. 268 p. il.

CHARPENTRAT, Pierre. *L' art baroque.* Paris, PUF, 1967. 185 p. il.

CHICÓ, Mário Tavares. *A arquitetura gótica em Portugal.* 2. ed. Lisboa, Livros Horizonte, 1968. 239 p. il.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. *Dicionário da arquitetura brasileira.* São Paulo, EDART, 1972. 472 p. il.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do PHAN,* Rio de Janeiro, *5*:9-100, 1941.

—. Notas sobre a evolução do mobiliário luso-brasileiro. *Revista do PHAN,* Rio de Janeiro, *3*:149-62, 1939.

DAMANTE, Hélio. *Nova paulística.* São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1971. 148 p.

DEFFONTAINES, Pierre. Como se constituiu no Brasil a rede das cidades. *Boletim Geográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística,* Rio de Janeiro (14): 141-8; (15): 299-308, 1944.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Relíquias de Bahia.* São Paulo, Lanzara, 1940. 508 p. il.

— *Relíquias da terra do ouro.* São Paulo, Lanzara, 1946. 425 p. il.

FERREZ, Gilberto. *Aquarelas de Richard Bate.* Rio de Janeiro, Galeria Brasiliana, 1965. 43 p. il.

— *O Brasil de Thomas Ender 1817.* Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976.

— *O Brasil do Primeiro Reinado visto pelo botânico Willian John Burchell 1825/1829.* Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1981.

FLEXOR, Maria Helena, *Oficiais mecânicos na cidade do Salvador.* Salvador, Prefeitura Municipal/Departamento de Cultura, 1974. 90 p.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. *Desenvolvimento da civilização material no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura, 1971. 168 p. il.

GASPARINI, Graziano. *América, barroco y arquitectura.* Caracas, Ernesto Armitano, 1972. 526 p. il.

HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte.* 3. ed. Madrid, Guadarrama, 1964. v. 1, 528 p.

HUYGHE, René. *L'art et l'homme.* Paris, Larousse, c1957. 3 v. il.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. *Novo orbe seráfico brasileiro.* Lisboa, 1761. 5 v.

LAVEDAN, Pierre. *Histoire de l'art: Moyen Âge et temps modernes.* Paris, PUF, 1950. v. 2.583 p.

LÉFÈVRE, Renée & VASCONCELLOS, Sylvio de Carvalho. *Minas: cidades barrocas.* São Paulo, Ed. Nacional, 1976. 43 p. il.

LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil, 1549-1760.* Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953. 324 p.

— *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro, INL, 1938-1950. 10 v. il.

— *Novas páginas da história do Brasil.* s. l., Ed. Nacional, 1965. 393 p.

LOPES, Francisco Antônio. *História da construção da igreja do Carmo de Ouro Preto.* Rio de Janeiro, PHAN, 1942. 182 p. il. (Publicação 8)

MACHADO, Cândido Guinle de Paula, ed. *Landseer.* São Paulo, 1972. 162 p. il.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro.* 2. ed. São Paulo, Perspectiva, 1973. 444 p. il.

— *Reconquista de Congonhas.* Rio de Janeiro, MEC/INL, 1960. 108 p. il.

MACHADO FILHO, Aires da Mata. *Arraial do Tijuco, cidade de Diamantina.* Rio de Janeiro, PHAN, 1944. 221 p. il. (Publicação 12)

MANN, Hans. *The 12 prophets of Antonio Frascisco Lisboa "O Aleijadinho".* Rio de Janeiro, MEC, 1958. Sem paginação, il.

MARTINS, Judite. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais.* Rio de Janeiro, PHAN, 1974. 2 v. (Publicação 27)

MAWE, John. *Viagens ao interior do Brasil.* São Paulo, Ed. USP; Belo Horizonte, Itatiaia, 1978. 243 p.

MENEZES, Ivo Porto de. *Manoel da Costa Athaide.* Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1965. 148 p. il.

MONTANUS, Arnoldus. *De nieuwe en obekende wered.* Amsterdan, Jocob Meurs, 1671.

MORSE, Richard M. *Formação histórica de São Paulo.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970. 447 p.

MOURÃO, Paulo Krüger Corrêa. *As igrejas setecentistas de Minas.* Belo Horizonte, Itatiaia, 1964. 269 p. il.

MOUTINHO, Mário C. *A arquitetura popular portuguesa.* Lisboa, Estampa, 1979. 186 p. il.

NEGRO, Carlos del. *Contribuição ao estudo da pintura mineira.* Rio de Janeiro, PHAN, 1958. 160 p. il. (Publicação 20)

OLIVEIRA, Ernesto Veiga & GALHANO, Fernando. *Palheiros do litoral central português.* Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1964, 134 p. il.

OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. O santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos de Congonhas: roteiro histórico-artístico. *Cultura,* Brasília, *8* (31): 50-62, jan./ mar. 1979.

ORS Y ROVIRA, Eugenio d'. *Lo barroco.* Madrid, Aguilar, 1964. 173 p. il.

ORTMANN, Adalberto. *História da antiga capela da Ordem Terceira da Penitência de São Francisco em São Paulo: 1676-1783.* Rio de Janeiro, PHAN, 1951, 456 p. il. (Publicação 16)

OTT, Carlos Borromaeus. *A Santa Casa de Misericórdia da cidade do Salvador.* Rio de Janeiro, PHAN, 1960. 237 p. il. (Publicação 21)

PASSOS, Zoroastro Viana. *Em torno da história do Sabará: a Ordem Terceira do Carmo e a sua igreja; obras do Aleijadinho no templo.* Rio de Janeiro, PHAN, 1940. 167 p. il. (Publicação 5)

PEIXOTO, Júlio Afrânio. *A igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro.* Rio de Janeiro, PHAN, 1943, 59 p. il. (Publicação 10)

PIANZOLA, Maurice. *Brésil baroque.* Génève, Bonvent, 1974. 181 p. il.

PORTOGHESI, Paolo. *Roma barocca: the history of an architectonic culture.* Trad. Barbara Luigia La Penta. Cambridge, Mass., M.I.T., c1970. 569 p. il.

REVISTA DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rio de Janeiro, MEC, 1937.

RIBEIRO, Orlando. *Geografia e civilização: temas portugueses.* Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1961. 220 p. il.

— *Mediterrâneo: ambiente e tradição.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. 273 p. il.

— *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico: esboço de relações geográficas.* 3. ed. Lisboa, Sá da Costa, 1967. 163 p. il.

RODRIGUES, José Honório. *Teoria da história do Brasil: introdução metodológica.* 3. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1969. 493 p.

RODRIGUES, José Wasth. *Documentário arquitetônico: relativo à antiga construção civil no Brasil.* 4. ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Ed. USP, 1979. 327 p. il.

— *Mobiliário do Brasil antigo.* São Paulo, Ed. Nacional, 1958. 68 p. il.

SANTOS, Paulo Ferreira. *O barroco e o jesuítico na arquitetura do Brasil.* Rio de Janeiro, Kosmos, 1951. 250 p. il.

— *Subsídios para o estudo da arquitetura religiosa em Ouro Preto.* Rio de Janeiro, Kosmos, 1951. 190 p. il.

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal.* Lisboa, Ed. Europa-América, 1978. 339 p.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. *Construtores e artistas do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro.* Salvador, Beneditina, 1950. 210 p.

— *Os dois escultores: frei Agostinho da Piedade – frei Agostinho de Jesus e o arquiteto frei Macário de São João.* Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1971. 160 p. il.

— *Três artistas beneditinos . . .* Rio de Janeiro, MEC, 1950. 98 p. il.

SINDICATO NACIONAL DOS ARQUITETOS, Lisboa. *Arquitetura popular em Portugal.* Lisboa, 1961. 2 v. il.

SMITH, Robert Chester. *Arquitetura colonial.* Salvador, Progresso, 1955. 74 p. il.

— *Arquitetura jesuítica no Brasil.* Trad. Eunice R. Ribeiro Costa. São Paulo, FAU/USP, 1962. 93 p. il.

—. *The art of Portugal: 1500-1800.* London, Weidenfeld and Nicolson, c1968. 320 p. il.

—. The arts in Brazil: baroque architecture. In: LIVERMORE, H. V. *Portugal and Brazil: an introduction.* Oxford, Clarendon Press, 1953. p. 349-84 il.

—. *Congonhas do Campo.* Rio de Janeiro, Agir, 1973. 127 p. il.

—. *A talha em Portugal.* Lisboa, Livros Horizonte, 1962. 198 p. il.

TAPIÉ, Victor-Lucien. *Le baroque.* Paris, PUF, 1961. 125 p.

—. *Baroque et classicisme.* Paris, Plon, 1957. 383 p. il.

TELLES, Augusto Carlos da Silva. *Atlas dos monumentos históricos e artísticos do Brasil.* Rio de Janeiro, FENAME/DAC, 1975. 347 p. il.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do risco à estereotomia. *O Estado de S. Paulo,* São Paulo, 2 jun. 1978. Supl. Cult., n.88, p. 3,4.

TRINDADE, Raimundo Otávio da. *Instituições de igrejas no bispado de Mariana.* Rio de Janeiro, PHAN, 1945. 378 p. il. (Publicação 13)

—. *São Francisco de Assis de Ouro Preto: crônica narrada pelos documentos da ordem.* Rio de Janeiro, PHAN, 1951. 497 p. il. (Publicação 17)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA. Faculdade de Arquitetura. Centro de Estudos da Arquitetura na Bahia. *Evolução física de Salvador.* Salvador, 1979. v. 1, 114 p. il.

VASCONCELOS, Diogo. *História antiga de Minas Gerais.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1948. 361 p.

VASCONCELOS, Flórido de. *História da arte em Portugal.* Lisboa, Verbo, c1972. 137 p. il.

VASCONCELLOS, Sylvio C. de. *Arquitetura no Brasil; pintura mineira e outros temas.* Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1959. 96 p. il.

—. *Arquitetura no Brasil: sistemas construtivos.* 4. ed. Belo Horizonte, Escola de Arquitetura UFMG, 1961. 192 p. il.

—. *Sistemas construtivos adotados na arquitetura do Brasil.* Notas e comentários de José Liberal de Castro. Ceará, Departamento de Arquitetura e Urbanismo UFC, 1978. Paginação variada. il.

—. *Vida e obra de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.* 2. ed. São Paulo, Ed. Nacional, 1979. 156 p. il.

VAUTHIER, Louis Léger. *Diário íntimo do engenheiro Vauthier: 1840-1846.* Rio de Janeiro, PHAN, 1940. 214 p. il. (Publicação 4)

VICENTINO, Gio. Domenico Scamozzi, comp. *Tutte l'opere d'architettura, et prospetiva, di Sebastiano Serlio Bolognese . . .* Ed. facsímile. Venetia, Giacomo de' Franceschi, 1619. New Jersey, Gregg Press, 1964. 243 p. il.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa. *Diccionario histórico e documental dos architectos, engenheiros e constructores portuguezes ou a serviço de Portugal.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1899-1922. 3 v.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and baroque.* Trans. Kathrin Simon. London, Collins, s. d. 181 p. il.

PRINCIPAIS COLEÇÕES PÚBLICAS

Biblioteca Nacional
Av. Rio Branco, 229-239.
Rio de Janeiro, RJ

Museu Abelardo Rodrigues, Solar do Ferrão
Rua Gregório de Mattos, 45
Salvador, BA

Museu Aleijadinho
Matriz de Antônio Dias
Ouro Preto, MG.

Museu de Arte da Bahia
Av. Joana Angélica, 198
Salvador, BA.

Museu de Arte Sacra
Rua do Sodré, 25
Salvador, BA.

Museu de Arte Sacra da Boa Morte
Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte
Goiás, GO.

Museu de Arte Sacra
Igreja de Nossa Senhora do Rosário
Tiradentes, MG.

Museu de Arte Sacra
Igreja de Nossa Senhora do Amparo, Pça. da Bandeira
Goiana, PE.

Museu de Arte Sacra da Matriz da Conceição dos Militares
Rua Nova, Centro
Recife, PE.

Museu de Arte Sacra de São Paulo
Av. Tiradentes, 676
São Paulo, SP.

Museu Histórico e
Diplomático do Itamarati
Av. Marechal Floriano, 196
Rio de Janeiro, RJ.

Museu Histórico e Artístico
São Luís, MA.

Sala dos Milagres do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos
Congonhas do Campo, MG.

Santa Casa de Misericórdia da Bahia
Rua da Misericórdia, 6
Salvador, BA.

Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro — Museu de Arte Sacra
Rua Santa Luzia, 206
Rio de Janeiro, RJ.

APÊNDICE: ASPECTOS DA ARQUITETURA NO NORDESTE DO PAÍS

José Liberal de Castro

CEARÁ

Introdução

Conquanto conste como uma das capitanias hereditárias criadas por D. João III em 1535 e suas costas tenham sido visitadas por navegantes espanhóis em dias um pouco anteriores à vinda de Cabral, a história do Ceará, do ponto de vista de ocupação demográfica, começa praticamente nos primeiros anos do século XVIII.

As tentativas de posse da costa norte-nordestina, contudo, remontam ao início dos Seiscentos e constituem um capítulo preliminar da conquista do Maranhão. O domínio das praias cearenses empolga Pero Coelho de Sousa, que parte da Paraíba em 1603 para uma aventura transformada em trágico fracasso. Ergue, entretanto, fortes incipientes à foz dos rios Ceará e Jaguaribe, edificações desmoronadas com o passar dos tempos.

Em 1612, novamente voltam os portugueses ao Ceará, tomando-o como base de apoio à conquista definitiva do Maranhão aos franceses. Nas lutas, distingue-se Martim Soares Moreno, que, ainda quase adolescente, havia acompanhado Pero Coelho. Pouco tempo depois, em 1621, Moreno está de regresso, ostentando o título de capitão-mor do Ceará, permanecendo até 1631, quando se passa para Pernambuco, a fim de participar das guerras holandesas.

Figura mitificada por Alencar no romance *Iracema*, como o 'guerreiro branco', Martim funda o forte de São Sebastião e a ermida de Nossa Senhora do Amparo, perto da foz do rio Ceará, à margem direita. Essas instalações ocupavam praticamente a mesma posição onde Pero Coelho situara a sua povoação de Nova Lisboa, defendida pelo forte de São Tiago, o qual deve ter sido a primeira edificação portuguesa levantada em terras cearenses, provável obra do italiano Baccio da Filicaia.

Não se tem noção exata das edificações de Pero Coelho. As de Soares Moreno, talvez construídas por Francisco Frias de Mesquita, aparecem numa gravura executada consoante desenho de Frans Post e inserida no livro de Barleus (*História dos feitos*), escrito como panegírico à administração de Nassau. Assim, tem-se idéia de como seria essa segunda fortificação erguida pelos lusitanos na Barra do Ceará, de resto, posteriormente desmontada pelos holandeses.

Com o afastamento de Moreno em 1631, permanece uma pequena guarnição no forte, a rigor, abandonado. Em 1637 e 1649, em busca de âmbar e de prata, os holandeses ocupam pequena parte do território fortalezense. Na primeira invasão, localizam-se na Barra, instalando-se na aldeia de Moreno. Demoram-se pouco, pois são dizimados pelos índios

algum tempo depois. Na segunda tentativa de ocupação, levantam um pequeno forte à margem esquerda do riacho Pajeú, usando material obtido com o desmonte do estabelecimento português da Barra. Permanecem até 1654, quando se retiram em conseqüência da rendição geral ajustada no Recife. O forte Schoonenborch, que haviam levantado à margem esquerda do riacho Pajeú, passa às mãos dos portugueses sob o nome de fortaleza de Nossa Senhora da Assunção.

O restante do século XVII decorre sem qualquer fato significativo, salvo as concessões das primeiras sesmarias, verificadas por volta de 1680, abrangendo terras do baixo Jaguaribe. Somente a partir desse instante se inicia realmente o povoamento do Ceará, tardiamente, portanto.

O povoamento dos sertões

A ocupação demográfica do solo cearense se insere no capítulo da expansão da pecuária extensiva. É provável que populações sem terra, da costa leste, desejosas de ocupar glebas não habitadas, tenham constituído os grupos que, a pouco e pouco, de início povoam o vale do Jaguaribe e seus afluentes e, numa segunda fase, o do Acaracu. Ao se encerrar o século XVIII não haverá recanto de terra cearense desconhecido a seus ocupantes. O domínio dos sertões, entretanto, fora feito com permanente violência, quer entre facções de europeus contra índios ou destes, entre si, por ódio tribal instigado pelos colonizadores, ou como parciais dos bandos dos brancos em luta, índios, enfim, dizimados ou aculturados.

A pecuária extensiva, quer dizer, a instalação de uma fazenda de criação, ao contrário de outras atividades econômicas, não pedirá altos investimentos, seja em equipamento seja em escravaria. Em compensação, não concentrará nem gente nem riquezas, fato significativo para a formação urbana e para a produção arquitetônica do Ceará.

Durante as primeiras décadas do Setecentos, quando ainda se inicia o povoamento dos sertões, a coroa real decide criar uma vila no litoral (1699), vila cuja instalação vai demandar alguns anos, por força da disputa entre algumas localidades que se auto-indicam como sede. A primeira vila do Ceará é finalmente instalada no Aquirás (1713), mas, pouco tempo depois, cria-se uma nova vila, com sede no forte de Nossa Senhora da Assunção, embrião da futura capital cearense (1726).

O povoamento dos sertões pede novas vilas, algumas propostas com o fim específico de conter populações turbulentas, gente sem atividades fixas, muitas vezes criminosos de empreitada, acoitados pelos senhores das fazendas. As novas vilas balizam o interior da capitania, espalhadas por todos os recantos dos sertões. Icó, no médio Jaguaribe (1738) e o Aracati, à foz do rio (1748). 'Vilas de índios', como Soure (Caucaia), Arronches (Parangaba) e Messejana, próximas da Fortaleza, além da Vila Viçosa, no alto da serra da Ibiapaba (todas de 1759) e de Montemor-o-novo (Baturité, 1764), não muito longe da capital. O Crato, no sul (1764), Sobral, nos sertões do Acaracu (1773) e a Granja, ao pé da serra da Ibiapaba, um tanto perto do mar (1776). Finalmente, São João do Príncipe (Tauá), nos Inhamuns, e São Bernardo das Russas, no médio Jaguaribe, ambas do mesmo ano (1801).

Assim, fazendas de criação dispersas nas regiões mais distantes e pequenas vilas espalhadas por meio Ceará formam um quadro em que se desenvolve a isolada vida setecentista cearense. A condição de capitania dependente da de Pernambuco não permite contatos demográficos ou comerciais diretos com o reino, o que vem a ocorrer somente no alvorecer do século XIX, já às vésperas da chamada Abertura dos Portos Brasileiros às Nações Amigas.

O gado cresce à solta, recolhido, contado ou ferrado periodicamente: de cada quatro rezes que nascem uma pertence ao vaqueiro. No início, é remetido em pé pelos 'caminhos das boiadas' para Pernambuco e vizinhanças. Posteriormente, descerá para pontos do litoral, à foz dos rios, onde será carneado e salgado em mantas, nas 'oficinas', a fim de ser enviado por barcos para os centros de consumo distantes na costa leste. As 'oficinas' do Aracati, principal centro de produção da chamada *carne do Ceará*, logo transformarão o pequeno entreposto na vila mais rica e mais civilizada da capitania.

Cronologia e estilística

As conseqüências culturais e econômicas decorrentes da abertura dos portos vão emergir apenas na segunda metade do Oitocentos, época em que até então se continuava a construir à moda dos tempos coloniais. Equivale, portanto, dizer que, do ponto de vista formal, a produção arquitetônica das primeiras décadas após a independência mostra a mesma aparência do século anterior, fato aliás não circunscrito unicamente ao Ceará.

Deste modo, torna-se difícil englobar cronologicamente as obras por séculos, sendo preferível balizar entre 1750 e 1850 a centúria em estudo. Desta última data em diante, o Neoclassicismo começa a caracterizar a produção cearense, aos poucos invadida por resíduos neogoticistas depois de 1870, para, finalmente, após o início do século atual, ficar totalmente entregue às proposições ecleticistas.

A vida dos sertões, presa às tarefas essenciais e caracterizada pela exigüidade de meios econômicos, muito limitada pela falta de materiais de construção refinados e de mão-de-obra altamente habilitada, reduz a produção arquitetônica à expressão mais simples. Assim, a arquitetura que o Ceará conhece nos períodos mais recuados de sua história não pode propriamente denominar-se barroca, ainda que cronologicamente corresponda a uma época fortemente criativa das regiões vizinhas, principalmente Pernambuco e Bahia. O Barroco cearense não passa de indícios formais, a rigor, uns raros elementos decorativos exibidos por algumas igrejas cujo risco tem procedência ou influência pernambucana.

Num quadro dessas realizações, marcadas claramente pelo utilitarismo, como de resto na maior parte do país, o acervo cearense se resume a uns poucos programas básicos: igrejas, casas de câmara e cadeia, casas de morada rurais e urbanas e algumas outras edificações ligadas à vida rural.

Salvo, portanto, a arquitetura religiosa, os demais programas arquitetônicos não requerem tratamento plástico ou soluções espaciais caracterizadas.

Assim, em vez de falarmos em arquitetura colonial cearense, melhor seria dizermos arquitetura de feição colonial, dando maior ênfase à forma do que à cronologia ou à periodização.

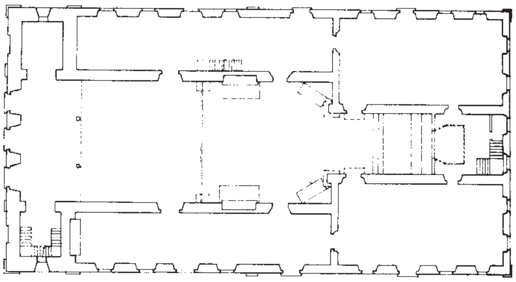
Igrejas

As igrejas cearenses geralmente procedem das capelas urbanas ou rurais, ampliadas com o passar do tempo, a partir de um núcleo central, a capela-mor. Nesse processo de acréscimos, é comum a presença de uma torre única, levantada junto a uma das naves laterais, e única porque, à falta de meios, não se construiu a outra torre, que faria par à primeira. Ao concluir-se, a planta das igrejas tende a formar finalmente um retângulo. Compreende uma nave central, arrematada pela capela-mor, conjunto este flanqueado, à direita e à esquerda, por uma seqüência de peças, isto é, torre, naves laterais, sacristia e consistório. Infelizmente, a planta das igrejas cearenses antigas (salvo o caso da matriz do Rosário, no Aracati) aparece hoje alterada com a introdução de aberturas em arco nas paredes das naves centrais, modificando o espaço originalmente proposto.

Os pisos eram de terra batida ou de tijolos, mas em alguns casos os havia de tabuado, recobrindo campas. Rebocadas e simplesmente caiadas, as paredes internas não conhecem revestimento de talha ou de azulejos. O forro, quando existe, é simples tabuado de saia e camisa, em gamela, às vezes restrito à capela-mor, pintado de liso. No Ceará, a pobreza das igrejas e a ausência de conventos não ensejou o aparecimento de obras de arte no campo da escultura e da pintura. Há, contudo, os casos especiais de igrejas que mostram pintura historiada, realizações ingênuas, como se observa no Aquirás e na Viçosa. Poucos são os altares que mostram retábulos de talha, já datada do século XIX, singela e quase sem dourados. Aquela executada em fins do Setecentos, no Quixeramobim e no Icó, por mãos de artistas portugueses, foi completamente destruída.

Quanto à aparência plástica, algumas igrejas têm aspecto pesado, raramente disfarçado por algum jogo de proporções de origem maneirista distante, como seja o frontão triangular, coroando a frontaria. É o caso das igrejas de Nossa Senhora da Penha (catedral do Crato), de Nossa Senhora da Conceição (catedral do Limoeiro), São José de Ribamar (matriz do Aquirás, com frontispício ligeiramente abaulado), Senhor do Bonfim (Aracati) e tantas outras. Reproduzem o padrão das igrejas primitivas brasileiras.

Outras igrejas procuram mostrar aspecto mais elegante ou, pelo menos, mais condizente com as novidades formais do período, pelo que acusam infuências barroquizantes de origem baiana, ou melhor, pernambucana. Este é o caso das igrejas de Nossa Senhora da Conceição (catedral do Sobral), Nossa Senhora do Rosário (matriz do Aracati), Nossa Senhora da Expectação (matriz do Icó), Nossa Senhora da Palma (matriz de Baturité) e tantas outras. Provavelmente, por conseqüência da posição geográfica, o conjunto de igrejas do Icó (Expectação, Bonfim, Rosário e Conceição do Monte) é aquele que mostra maior relacionamento formal com os modelos da costa nordestina leste. A igreja do Monte, aliás, seria a única a acusar indícios de composição rococó, além de oferecer acesso por meio de uma escadaria de encosta.



509

509 Planta da matriz de Nossa Senhora do Rosário, Aracati, Ceará.

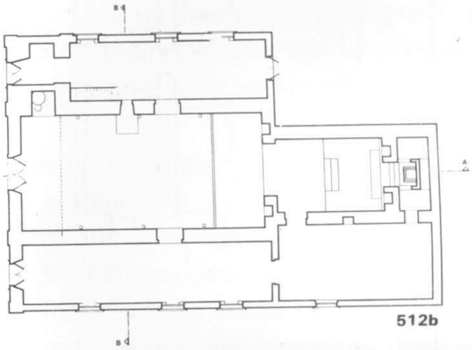
É preciso entender o barroquismo dessas igrejas como eco longínquo da mensagem dos centros litorâneos, repercutindo nos sertões de modo amortecido, segundo o entendimento e as possibilidades de populações compostas de "bons, bravos e burros", na expressão significativa de João Brígido (*Ceará, lado cômico*).

Torna-se, porém, difícil fazermos afirmações objetivas sobre algumas igrejas, partindo da aparência que mostram atualmente, pois sofreram intervenções ao gosto neoclássico, como ocorreu nas igrejas de Santo Antônio (matriz do Quixeramobim), de Nossa Senhora do Rosário (na Fortaleza) ou de Nossa Senhora da Assunção (matriz da Viçosa).

510

511

512a



512b

510 Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Caiçara, fim do século XVIII, Sobral, Ceará.

511 Casa do barão do Crato e igreja do Bonfim, século XVIII, Icó, Ceará.

512a Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Almofala, Ceará. Levantamento de José Capelo Filho e Rui Farias Carneiro.

512b Planta da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Almofala, Ceará. Levantamento de José Capelo Filho e Rui Farias Carneiro.

A última e mais a igreja de Nossa Senhora da Conceição (Almofala) merecem especial citação. A igreja da Assunção, erguida na serra da Ibiapaba, por ter sido fundada pelos jesuítas e nela ter pregado o padre Vieira; a da Almofala, por ter sido soterrada por decênios, em decorrência da invasão de dunas móveis. Dentre as igrejas cearenses, é esta, por certo, a que mostra aparência mais claramente barroca e com o coroamento da torre resolvido consoante o partido plástico da igreja do convento de Mafra, em Portugal.

Sem que se tenha explicação para o fato, no Ceará não foram construídos conventos. A única ordem religiosa a tentar instalar-se na capitania foi a dos jesuítas, limitando, porém, suas realizações a simples hospícios, levantados quase às vésperas da expulsão dos padres, em 1759.

Casas de câmara e cadeia

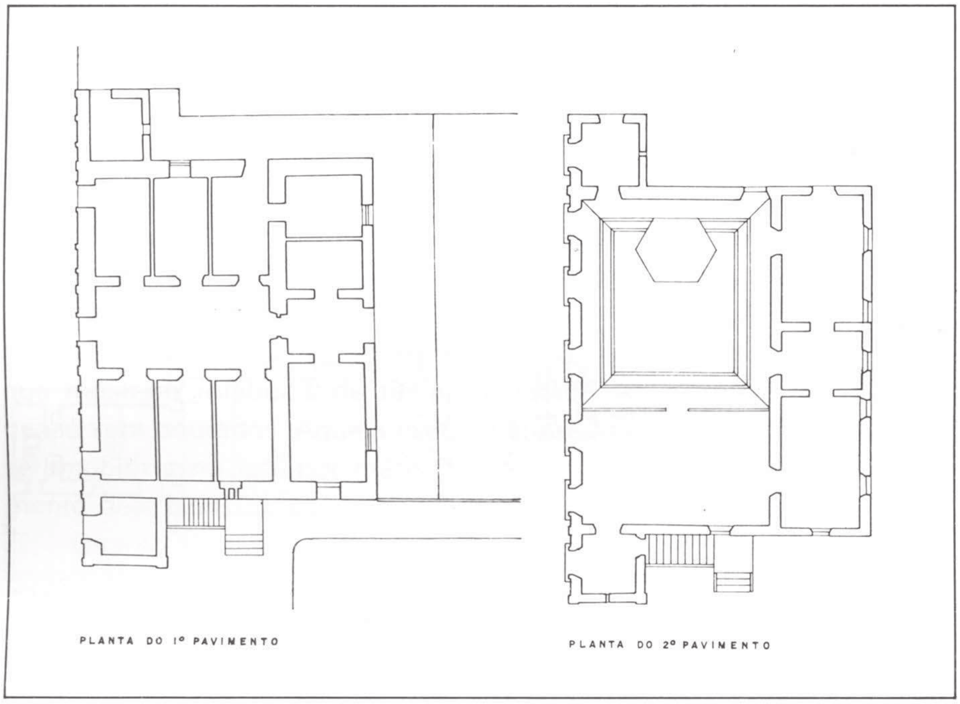
Foram inúmeras as vilas cearenses criadas com o objetivo primordial de proporcionar uma organização administrativa que se destinasse a manter a ordem nos sertões. Em caso tão específico, a ereção de prédios destinados às cadeias se impunha como medida preliminar. Assim, porque foram várias, ainda hoje subsistem numerosas casas de câmara e cadeia, edifícios que, a par de simbolizarem o poder municipal, constituíam espaço destinado ao confinamento dos refratários à lei.

As casas de câmara e cadeia cearenses seguem o programa e a disposição usual das peças observadas em outras partes do país: edifícios de dois pavimentos, com cadeia no térreo e salas de reunião no sobrado. Geralmente têm coberta de quatro águas e o número de compartimentos varia com a importância da casa. Nem sempre foram erguidas

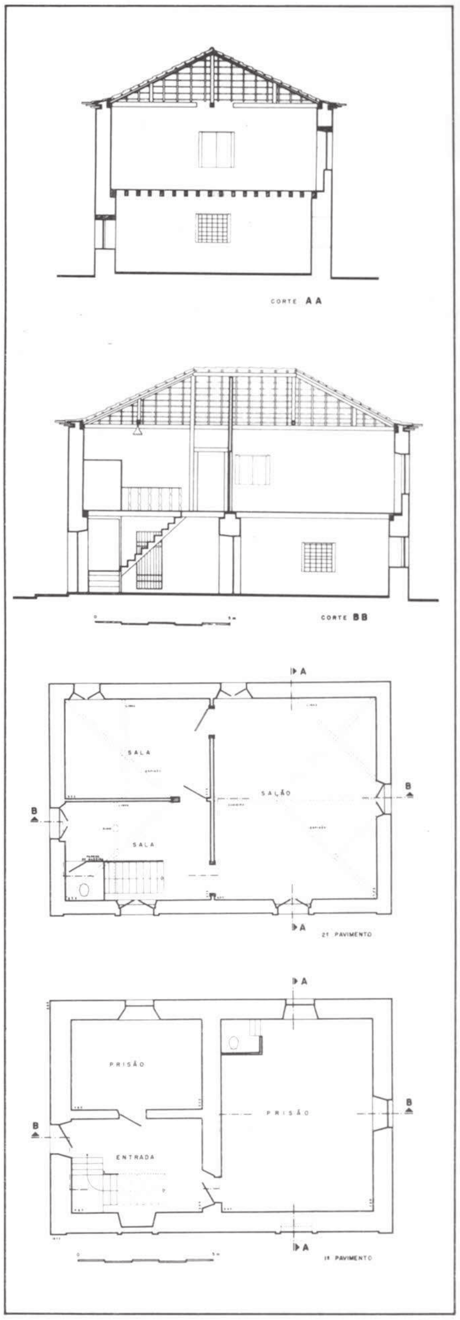
513 Plantas do 1º e 2º pavimentos da casa de Câmara e cadeia, Aracati, Ceará. Levantamento de José Liberal de Castro.

514 Casa de Câmara e cadeia, início do século XIX, Quixeramobim, Ceará.

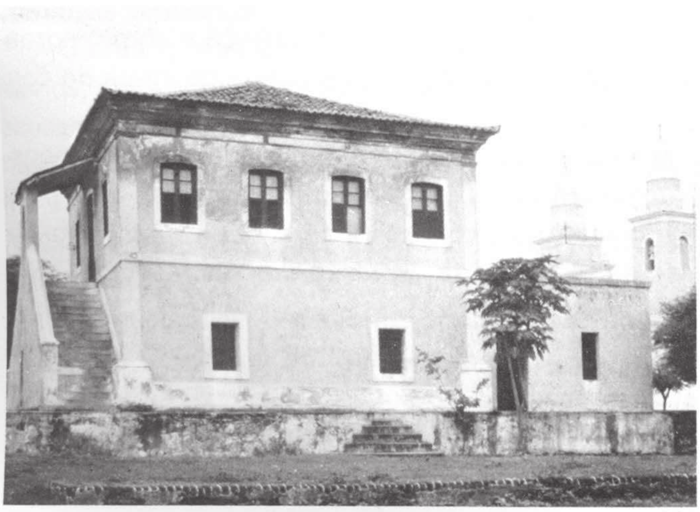
515 Casa de Câmara e cadeia, Caucaia, Ceará. Levantamento de José Liberal de Castro.



513



515



514

quando da criação das vilas, como também, raramente, foram concluídas de imediato. Muitas delas tiveram o pavimento superior construído já no último quartel do século XIX, como meio de dar trabalho a flagelados da seca de 1877. Neste caso, o acréscimo era feito de tijolos, sobre as paredes de pedra da cadeia já existente.

Umas são bem pequenas, como a da Caucaia; outras são amplas, como no Aracati ou no Icó. Algumas foram alteradas, como a do Sobral, enquanto outras ainda mantêm praticamente o risco original, qual a do Quixeramobim, encimada por telhado de *allure* oriental.

Como projetista de várias câmaras, inclusive uma na Fortaleza, não construída, aparece o nome de Custódio Francisco de Azevedo, português, em atividade durante a segunda metade do século XVIII.

A morada

A arquitetura residencial cearense, tal como em outras regiões brasileiras, divide-se em rural e urbana.

Arquitetura residencial rural

À medida que transcorre o século XVIII, os sertões se povoam gradativamente. As terras são cedidas direta ou indiretamente pelo poder real como sesmarias, amplas glebas que vão constituir as fazendas de criação de gado.

A implantação de uma fazenda requer pouco capital, pois o equipamento é mínimo e o empreendimento se amplia com a própria reprodução do rebanho. Assim, é empreendimento que depende mais das amizades para a obtenção de uma sesmaria, e da disposição pessoal de enfrentar as dificuldades do cotidiano e a incerteza do clima.

A arquitetura das fazendas praticamente se resume à morada dos proprietários da gleba, a chamada 'casa de fazenda' e às dos demais moradores, vaqueiros e ajudantes, moradores fixos e eventuais.

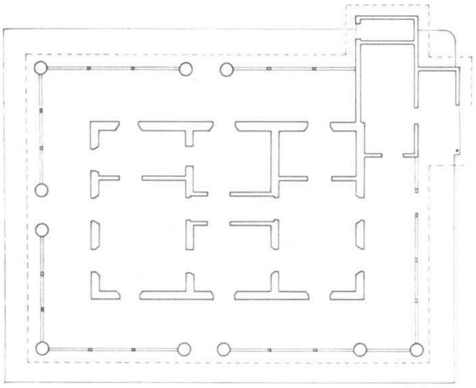
Nas épocas mais recuadas, parece não ter havido grande diferença entre as formas de moradas dos vários estratos sociais. É mesmo provável que a caracterização da casa de fazenda como forma arquitetônica mais definida só tenha ocorrido no início do século XIX. Algumas casas de fazenda dos primórdios da invasão dos sertões possuem cobertura de quatro águas e paredes de taipa, amarradas por fortes esteios, como ocorre em velhas casas dos sertões dos Inhamuns, no alto Jaguaribe. Logo porém serão introduzidos o tijolo e as casas passam a evidenciar um desenho de raízes urbanas, pois mostram telhado de duas águas e fachadas em que aparecem seguidas repetições ritmadas de conjuntos de portas e janelas, embora pertencentes a uma casa apenas. Em quaisquer casos, apresentavam grande singeleza, figurando a beirada sobre cimalha como a única concessão decorativa.

O interior das casas tinha piso de tijolos (as mais pobres, de terra batida) e o equipamento era reduzido ao mínimo, isto é, mesas, tamboretes e baús, tosco mobiliário em que quase sempre se emprega o couro. O fogão se reduz a uma trempe, contando-se algumas prateleiras que guardam os objetos necessários ao cotidiano e as poucas imagens da devoção dos moradores. De resto, e sempre, as redes.

Com o correr dos tempos, à medida que aumenta a segurança, as janelas se alargam e os telhados começam a descer do alto, em abas, formando alpendres cobertos. Na versão derradeira da casa de fazenda, em que o projeto se realiza de modo pleno, o alpendre atinge o contorno periférico, com soluções formais que variam consoante o tipo de coberta do núcleo central. Assim, quando se trata de casa de quatro águas, o telhado se amplia em todas as direções, como se fosse um chapéu. Se, porém, o núcleo central tem apenas duas águas, estas descem, formando alpendres confrontantes nos lados respectivos, e nos lados correspondentes aos oitões também são aplicados alpendres, que se ajustam aos primeiros, completando o contorno avarandado da casa.

Nas primeiras décadas do Oitocentos entra em moda o emprego de colunas cujo desenho denuncia reminiscências toscanas. Não sabemos se a solução foi importada diretamente de Portugal, onde aparecem como presença tardia do Maneirismo na segunda metade do século XVIII, ou se veio do Recôncavo baiano ou dos arredores do Rio de Janeiro, região esta em que se contam numerosos e belos exemplares dessas casas alpendradas.

516a


516b

516 a,b Chácara Salubre, século XIX, Fortaleza, Ceará. Prédio e planta. Levantamento de José Liberal de Castro.

São relativamente poucos os demais programas arquitetônicos do mundo rural. Mais numerosos são os 'engenhos de rapadura', encontrados nas zonas de solo úmido, que permite o cultivo da cana. Também muitas são as chamadas 'casas de farinha', espalhadas por todas as regiões cearenses. Os engenhos, sempre pequenos, não fabricavam o açúcar mas a rapadura, que era o verdadeiro adoçante dos sertões. Muitas vezes, acoplados às casas de morada, a partir das primeiras décadas do século XIX, passam a empregar a energia a vapor, embora persistissem exemplares movidos à tração animal.

As casas de farinha nada têm de especial, pelo que não pedem mais do que um simples telheiro, com paredes erguidas apenas nas proximidades do forno, a fim de evitar a ação dos ventos.

Arquitetura residencial urbana

Vauthier dizia que quem viu uma casa brasileira viu todas *(Casas de residência no Brasil).* Assim, por seu turno, a casa urbana cearense não há de mostrar diferenças substanciais, quer entre exemplares locais quer para com as realizações de outras áreas do país. Há, portanto, casas térreas e sobrados, estes pouco numerosos e em sua quase totalidade datados do Oitocentos, visto que provavelmente apenas um ou outro exemplar do Aracati já existisse no século XVIII.

A casa urbana reflete uma planta de emprego nacional, cuja forma mais resumida compreende sala à frente, quarto (do tipo alcova) no

meio, e sala de refeições nos fundos. Os compartimentos extremos são ligados por um corredor, enquanto na parte posterior pode ocorrer o acréscimo de um pequeno apêndice, concernente à cozinha e às áreas de serviços.

Essa planta há de conhecer outras formas, bem resumidas, quando se trata de arquitetura absolutamente popular, ocorrendo supressão do corredor ou mesmo a transformação dos demais compartimentos em um espaço único.

As casas de maior porte mostram, contudo, tendência para ampliação dos espaços bem como para maior caracterização das funções sociais.

As casas urbanas mais antigas, ainda remanescentes, demonstram que se tratava de exemplares muito pequenos, mesmo aquelas pertencentes a figuras de alta expressão local. Eram cobertas por duas águas ou por meia-água, com beiral em cachorrada composta por caibros toscos. Tão logo se começa a empregar o tijolo, a beirada passa a constituir-se de beira-sob-beira ou cornija de massa. A partir de meados do Oitocentos, como recurso neoclássico, aparecem as platibandas, sobrepostas às cornijas, efetuando-se o despejo das águas pluviais por intermédio de gárgulas, denominadas 'jacarés'.

Morar num sobrado é aspiração daqueles de maior poder econômico, tal o prestígio que essa forma de morada adquire em todo o país. No Ceará, embora houvesse sobrados dispersos em várias localidades, a maior concentração ocorria nas vilas do Aracati e do Icó, onde se alinhavam em ruas longas e largas (rua do Comércio e rua Grande, respectivamente). Na Fortaleza e no Sobral, os sobrados surgem apenas nas primeiras décadas do Oitocentos, e não chegam a formar conjuntos, ocupando preferencialmente as esquinas. Em fins do século XIX, a capital já os conhecia em bom número, perlongando as ruas Formosa (Barão de Rio Branco) e da Palma (Major Facundo).

Até a primeira metade do século passado, os sobrados continuam a mostrar a aparência formal das realizações coloniais, pesados, desprovidos de ornatos, com predominância dos cheios sobre os vazios nas fachadas. A partir de então, tornam-se mais elegantes, conhecendo relativo esmero nos detalhes construtivos, designadamente nas madeiras.

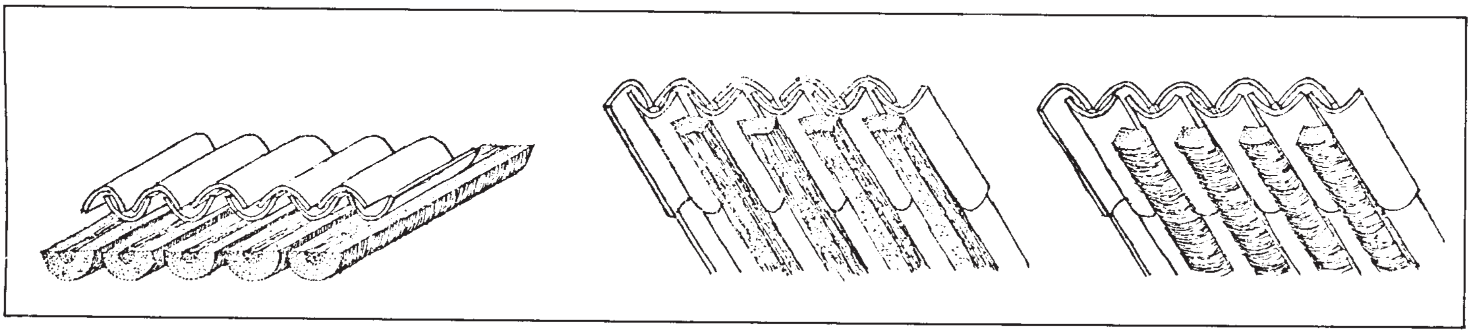
No Icó, conseguem adquirir padrões próprios e quase padronizados, tanto nas soluções em planta como nas esquadrias. A nível do segundo pavimento, mostram um alpendre descoberto, anexo à sala de jantar, articulado com uma saleta aberta em arco, que faz a ligação daquela peça com a cozinha. O piso do alpendre é de tijolos assentados sobre vigamento compacto de carnaúbas. Muitos sobrados têm a parte posterior voltada para uma rua secundária, onde se levantam compartimentos de serviços cujas fachadas são valorizadas com o envazamento de uma larga porta de acesso. Esses compartimentos se atrelam ao corpo da casa como prolongamento dos puxados, de modo que acabam por compor uma espécie de pátio interno na casa.

Em meados do século XIX, alguns sobrados recebem forro azulejar externo, seguindo, portanto, uma diretriz nacional. As peças procediam de Portugal, embora algumas delas tivessem origem francesa.

De modo geral, os sobrados de esquina apresentam elevada empena voltada para a rua de lado, geralmente travessas estreitas. Nos primórdios do Neoclassicismo, procura-se conciliar a platibanda de frente com o elevado oitão. No Sobral, aparece uma solução incomum, que, aproveitando o vão dos sótãos, procurava valorizar artisticamente os oitões com a introdução de uma janela de rasgo disposta na prumada do encontro das águas no alto e acoplada à cornija, que procede da frente do prédio.

Muitos sobrados de esquina, a partir de meados do Oitocentos, começam a empregar coberta de três águas, facilitando a introdução de platibanda contínua ao longo do topo das fachadas.

Os sobrados se localizavam em zonas comerciais, pelo que tinham o pavimento térreo destinado a atividades pertinentes. Com a ampliação da malha urbana, o sobrado tende a perder o prestígio social, de modo que começam a ser construídas casas térreas de aspecto cuidado ou mesmo de grande porte, nas áreas periféricas. Em tal caso, não apenas unidades isoladas, de funções semi-rurais, como as chamadas chácaras, mas casas que se afigurariam sobrados dos quais houvessem sido retirados os primeiros pavimentos. No caso fortalezense, essas casas passam a mostrar, ao nível do passeio, janelas de rasgo guarnecidas com guarda-corpos de ferro, popularmente conhecidos por 'varandas', criando uma característica bem típica da paisagem urbana da capital cearense de fins do Oitocentos e começos já deste século.



517 Evolução das técnicas de aplicação da carnaúba como madeiramento de coberta. Desenho de José Liberal de Castro.

Uma arquitetura tão presa às disponibilidades físicas e econômicas de um meio adverso, raramente ultrapassará o utilitário, dependente que fica, como dissemos, do pouco material disponível e de uma mão-de-obra rara e sem especialização.

Conquanto existisse pedra nas serras, tratava-se de granito de fratura difícil e sem mestres canteiros para aparelhar. Assim, por solicitação de segurança, logo aparece o tijolo, empregado a par da rara alvenaria de pedra e da muito comum taipa de sopapo, usual nas casas mais pobres. Tal como em outras regiões brasileiras, a taipa de pilão é desconhecida no Ceará, enquanto o tijolo, além de ser empregado como material de sustentação, tem ampla solicitação como piso.

Terra de madeira escassa, sempre que possível empregando o cedro extraído das serras distantes, impõe-se parcimônia nas esquadrias e nos tabuados de piso e de forro. Assim, salvo os sobrados, são poucas as edificações beneficiadas com forro de madeira, sempre solucionado em saia-e-camisa, o mais das vezes estendidos apenas nas salas de visitas.

A cobertura, tanto quanto seja possível, é de telhas, enormes peças com seção em *V*. O madeiramento de sustentação do telhado aparece solucionado de modo tosco, paus roliços servindo de caibros e ripas, ex-

traídos da flora arbustiva e empregados *in natura*. Às vezes, peças de secção robusta, troncos de aroeira ou de pau d'arco, desbastados a enxó. Com o passar dos tempos, entra em uso a carnaúba, palmeira de porte elegante, encontrada em grande parte do solo cearense. Em princípio, empregam-se os troncos como linhas, mas depois o fuste aparece desdobrado em caibros, muitos largos nas primeiras tentativas. Por medida de economia, as ripas são logo eliminadas, nascendo uma solução inconfundível, dos caibros corridos, conhecida popularmente por caibros 'de junto'.

A palha da carnaúba e de outras palmeiras tem larga aceitação nas casas mais pobres, como coberta ou vedação parietal. Tão logo as condições dos moradores o permitem, é substituída total ou parcialmente por tijolos e telhas.

PIAUÍ

Introdução

O povoamento do Piauí é um capítulo da expansão da pecuária baiana. Transposto o São Francisco, o gado acabou por descer pelos afluentes do Parnaíba, espalhando-se na região sul do atual Estado. Dentre os novos ocupantes da terra, encontravam-se conhecidos bandeirantes, tais como Domingos Sertão, paulista, e Domingos Mafrense, português. Este, ao morrer, deixou nada menos de trinta fazendas para os jesuítas da Bahia, posteriormente incorporadas aos bens reais e, finalmente, já na república, transformadas nas chamadas fazendas nacionais.

Outras correntes de povoamento vindas do Maranhão e do Ceará, também se fizeram presentes com o passar dos tempos. Por conseqüência, e principalmente por força do condicionamento geográfico, ocorre uma integração do Piauí à órbita maranhense, dadas a proximidade e as facilidades de ligação pelo vale do Itapicuru. Assim, o Piauí participa do Estado do Maranhão e Grão Pará, conquistando autonomia apenas em 1761.

A longa rota de ligação sertaneja entre São Luís e Salvador propicia tênue povoamento da região sul da capitania, de modo que em 1732 é criada a Vila da Mocha, a primeira do Piauí, denominada Oeiras ao transformar-se em cidade, numa homenagem a Pombal, então distinguido com o título de conde de Oeiras (1759).

Novas vilas são criadas em 1761 com a concessão de autonomia administrativa à capitania, entretanto, meras 'vilas de índios' (Jerumenha, Marvão - hoje Castelo, Campo-Maior, Piracuruca, São João da Parnaíba e Parnaguá), insignificantes aglomerados humanos, cuja população não atingia duzentas pessoas. A carta régia e instruções complementares de criação dessas vilas são documentos de alto interesse para a história da urbanização no Brasil, impregnados de uma visão iluminista do processo, compreendendo a cidade como um meio objetivo de se alcançar progresso.

A dispersão e a rarefação da população (cerca de 50 mil habitantes na capitania, ao se iniciar o século XIX), não proporcionam urbanização suficiente de modo a produzir alguma arquitetura significativa.

Arquitetura religiosa

Tal como em outras regiões brasileiras, a organização religiosa antecipa a organização administrativa civil.

No que toca à arquitetura, é compreensível que o aspecto das edificações se altere com o aumento e com as modificações das necessidades. Isto explica porque a aparência atual das igrejas piauienses data de meados do Oitocentos, embora se origine de capelas começadas no século XVIII.

O aspecto das igrejas é sempre pesado, com o corpo central da fachada encimado por frontão triangular, flanqueado por torres de coroamento piramidal.

Como modelo dessas igrejas se deve considerar a igreja de Nossa Senhora da Vitória, hoje catedral de Oeiras, edificação de ar primitivo e de poderosa força expressiva. Trata-se de obra feita parceladamente, de modo que ganhou apenas uma do par de torres previsto. Os cunhais, pilastras, frisos e portadas são de pedra do rio, arenito avermelhado. Dos interiores empobrecidos e alterados, consta um forro de madeira treliçado, que beneficia uma das naves laterais. O desenho arcaico e duro dessa igreja há de filiá-la às primeiras realizações nacionais. Tem aspecto maneirista, em discordância com a data de 1733, aposta à cartela da fachada, insculpida em dura pedra do rio, que nos indica referir-se realmente a obra já contemporânea das grandes realizações do Barroco nacional.

518 Catedral de Nossa Senhora das Vitórias, Oeiras, Piauí.

Outras igrejas de origem setecentista podem ser arroladas, como é o caso da catedral da Graça, na Parnaíba, ligada à poderosa família Dias da Silva e hoje muito alterada. Também deve ser citada a igreja de Nossa Senhora do Carmo, matriz de Piracuruca, edifício de grandes dimensões. Detalhe incomum na traça das outras igrejas piauienses, a de Piracuruca conhece, porém, ligeira concessão barroquizante no frontão em volutas.

Apesar de terem possuído vastas doações de terras no Piauí, os jesuítas não construíram suas habituais instalações, ainda que se fale do projeto de um seminário na Parnaíba.

Arquitetura civil urbana

A pouca densidade populacional responde pela incipiente vida urbana no Piauí colonial.

No campo da arquitetura civil do Setecentos, pouco pode ser citado. Apontemos, contudo, o palácio Nepomuceno, sede da diocese de Oeiras, edificação de forte apelo popular, com coberta em quatro águas e beirada em beira-sob-beira. As guarnições são de arenito vermelho, com vergas encurvadas à moda da segunda metade do Setecentos.

Também não podemos deixar de mencionar, na Parnaíba, a casa que pertenceu a Simplício Dias, figura proeminente da família dos Dias da Silva. Encontra-se hoje muito alterada, quase irreconhecível.

A propósito, é preciso lembrar que a cidade de Teresina foi inaugurada apenas em 1852, localizada em ponto para onde pudessem convergir os interesses da província, dispersos entre o sul, ligado à Bahia, e o norte, preso ao Maranhão e principalmente ao Ceará.

Arquitetura rural

Num quadro histórico como o que foi anteriormente descrito, o maior interesse de estudo sem dúvida recai na casa rural.

O tema impressionou fortemente o arquiteto Paulo Thedim Barreto, analisado com perfeito conhecimento num artigo preparado para a *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* ("O Piauí e sua arquitetura"). Conquanto publicado em fins da década de 1930, persiste ainda hoje como fonte e diretriz segura para compreensão da matéria. Barreto afirma que a casa piauiense é uma expressão clara do clima local. Procede da 'morada inteira' do Maranhão, embora "adaptada às exigências e recursos" da terra. E acrescenta: "esparramada (a morada inteira), é a casa do Piauí: cômodos maiores, paredes mais grossas; tudo aumenta e se abaixa. A 'morada inteira' no Maranhão é vertical; no Piauí, horizontal" (*O Piauí e sua arquitetura,* p. 195).

Paulo Barreto preocupa-se com os alpendres de telhado baixo, abertos, contrastando com as varandas rotuladas do Maranhão. Observa que a ventilação é o objetivo máximo a se extrair daquela arquitetura sem atavios e fica impressionado com o emprego da carnaúba como material de madeiramento.

Tivesse conhecido o Ceará, certamente poderia ter estabelecido comparações entre obras do mundo rural de regiões semelhantes. Notaria soluções diferençadas no emprego da carnaúba, especialmente o uso de caibros avantajados, com o aspecto de linhas, a rigor, fustes roliços, empregados sem beneficiamento (solução desconhecida no Ceará). E acabaria por perceber que essa particularidade nada é mais do que reminiscência construtiva de origem portuguesa, comum no Alentejo, embora resolvida no Piauí com outras madeiras.

Introdução

Um estudo sucinto da produção arquitetônica antiga no Maranhão há de conhecer algumas limitações.

Primeiramente, pelo menos em termos de século XVIII, deve restringir-se às cercanias da capital, posto que a concentração demográfica da capitania estava restrita ao golfão Maranhense, com rápidas incursões ao baixo Mearim e ao baixo Itapicuru.

Em segundo lugar, ao se apreciar a produção arquitetônica, logo percebemos o pouco peso conferido às obras de função religiosa ou administrativa, de modo que o estudo praticamente acaba por se restringir às realizações de caráter residencial.

Finalmente, já que a arquitetura da morada se opera consoante determinados padrões de planta e alçado, formando grupamentos homogêneos, o interesse da apreciação recai nos conjuntos urbanos, hoje em vias de desfiguração ou de destruição.

Por tais razões, esta rápida notícia se preocupa quase que exclusivamente com a morada urbana ludovicense.

Nos tempos da navegação a vela, o sistema de ventos imperantes nas costas do Ceará forçava a separação da parte norte do Brasil. Tal fato, somado à presença dos franceses, incentiva a conquista do Maranhão (1615) e a fundação de Belém do Pará (1616). As dificuldades de integração levam, contudo, o governo luso-espanhol a dividir a colônia em duas unidades separadas - o Estado do Brasil e o Estado do Maranhão e do Grão Pará, criado em 1621. A fim de contornar os problemas nascidos da separação marítima (às vezes se levava seis meses para ir do Pará a Pernambuco), abrem-se os caminhos terrestres, do 'sertão de dentro' e do 'sertão de fora', destinados à ligação com a Bahia, capital da colônia. Esses caminhos, cruzando o Ceará e o Piauí, conduziam as boiadas, quer dizer, disseminavam a pecuária extensiva em glebas remotas.

Conquanto o gado baiano tenha atingido o Maranhão, não é à pecuária, mas à produção agrícola escravocrata litorânea que a capitania passou a dever sua prosperidade. A criação das 'companhias de comércio', a primeira de 1682, com rastros sangrentos (revolta popular dirigida por Bequimão) e, principalmente, a segunda, a Companhia de Comércio do Maranhão e do Grão Pará, de 1755, proporciona condições de efetivo desenvolvimento econômico.

Urbanização do Maranhão

A urbanização do Maranhão como um todo faz-se de modo lento. No século XVII, apenas três centros: São Luís (que já nasce cidade), Alcântara (vila em 1648), quase em frente da capital, à margem esquerda da baía de São Marcos; e Icatu (vila em 1688), à margem direita da baía de São José, a leste da ilha de São Luís. As vilas do século XVIII são mera ficção urbana de origem administrativa, pois se trata de aldeias de índios, transformadas em vilas pelo marquês de Pombal, durante a expulsão dos jesuítas: Viana (1757), Guimarães (1758), Tutóia (1758) e Paço do Lumiar (1761). Somente às vésperas da independência, com a ocupação gradativa do vale do Itapicuru, é que aparecem as vilas de Ca-

xias (1811), Itapicuru (1818), Brejo (1821) e, mais ainda, Turiaçu (1818) e Pastos Bons (1821). A expansão demográfica já indica o deslocamento do centro de produção agrícola do golfão Maranhense (açúcar e arroz em torno de Alcântara) para zonas mais distantes, dedicadas ao cultivo do algodão.

São Luís

A cidade de São Luís foi fundada pelos franceses em 1612 e seu nome é uma homenagem ao rei Luís XIII. Capturada em 1615 pelos portugueses, logo teve seu plano provavelmente refeito por Francisco Frias de Mesquita, nome famoso entre os construtores lusitanos da época. Pode-se fazer idéia do plano de Mesquita pelo desenho mostrado no livro de Barleus, escrito como panegírico à administração de Nassau no Brasil. Tinha traçado regular embora adaptado ao sítio urbano, que se assemelha a uma coroa de terra, alongada, emersa dos rios em flanco, o Anil e o Bacanga. O ponto mais alto da coroa avança como um dorso para o interior e, na verdade, é uma cumeada divisora de águas sobre a qual a cidade conheceu expansão meio linear até o terceiro quartel deste século, antes de se voltar para as praias atlânticas.

519 Rua das Mercês, Alcântara, Maranhão.

As companhias de comércio, ou melhor dito, aquela criada em 1755, responde pelo grande impulso dado à expansão da cidade. O começo do desenvolvimento de São Luís data, portanto, de meados do Setecentos, com grande progresso material e cultural na segunda metade do século XIX. Assim, por volta da proclamação da república, a capital maranhense figurava como a quarta cidade brasileira e o terceiro centro nacional da indústria de tecidos. A libertação dos escravos e vários outros fatores intervenientes conduzem à estagnação e mesmo à decadência do Estado. A retomada para o progresso somente ocorre depois de 1950 e há de figurar como uma das justificativas para a gradativa mutilação do acervo arquitetônico da cidade.

Arquitetura de São Luís e Alcântara

Conforme já esclarecemos, o interesse maior da arquitetura da cidade de São Luís recai na morada urbana. Assim, apenas como indicação informativa, fazemos referência a realizações alusivas a outros programas.

Alcântara é uma versão da capital em ponto pequeno, quase uma rua que serpeia do desembarcadouro até as portas do cemitério, galgando a colina. A arquitetura alcantarense reproduz em escala reduzida e sem apuro construtivo as edificações de São Luís.

Arquitetura religiosa

Pouco ou nada resta de forma íntegra dos antigos conventos e igrejas maranhenses.

A falta de igrejas ricas nos dias coloniais da capitania não ensejou o aparecimento de produção numerosa de talha ou de pintura de elevado valor. Este fato explica porque as referências específicas à matéria aparecem dispersas no texto.

Em São Luís, a obra mais importante é a catedral, consagrada a Nossa Senhora da Luz e depois a Nossa Senhora da Vitória. Antiga igreja do colégio dos jesuítas, projetada por Custódio Pereira na década final do século XVII, foi totalmente modificada em 1922, conquanto possa ser restaurada na aparência antiga. Conserva, porém, a bela capela-mor com altar de notável talha.

As demais igrejas ludovicenses carecem de interesse (São João, São Pantaleão, Remédios já são obras do século XIX), nomeando-se a de São José do Desterro apenas pelo aspecto curioso da fachada, com frontão composto de bulbos bidimensionais.

Perdidos na cena urbana, subsistem três passos, além da pequena capela das Laranjeiras, com talha excelente.

Os conventos de São Luís também foram muito modificados. O das Mercês é hoje um quartel de polícia. O do Carmo e o de Santo Antônio estão alterados, tendo o primeiro sido posto à guarda dos franciscanos.

Apesar de remodelados, devemos citar o antigo colégio dos jesuítas, anexo à igreja, hoje transformado em palácio arquiepiscopal. Ainda dos padres da companhia podem ser arrolados os 'recolhimentos', um, atrás da igreja, atualmente ocupado por uma escola de comércio, e o de Santa Teresa, do padre Malagrida, hoje entregue aos cuidados das Irmãs Dorotéias. Finalmente, o Hospital Tarquínio Lopes, que foi o antigo hospício dos jesuítas, mudado em hospital militar após a expulsão dos padres.

Em Alcântara, ainda se conserva em razoável estado a igreja do Carmo. Embora o seu convento esteja em parte arruinado, ainda preserva a antiga talha de alta qualidade. Também em ruínas, por inconclusão de obras, resta a igreja de São Matias, implantada no meio de uma praça inconfundível. Do antigo convento dos Mercedários, nada subsiste.

520 Igreja de São Matias (ruínas) e Pelourinho, Alcântara, Maranhão.

Arquitetura administrativa e militar

Com pouco se conta relativamente às instalações de defesa da cidade antiga, praticamente restrita ao forte de Santo Antônio, na Ponta d'Areia, desfigurado, aliás.

No que toca ao setor administrativo, deve ser relacionado o palácio dos Leões, sede do governo estadual, de bela implantação mas totalmente revestido com roupagem de feição eclética. Ocupa sítio dominante onde se ergueram as primeiras defesas da cidade. O palácio La Ravardière, sede da prefeitura, é a antiga casa da Câmara e cadeia, ampla, porém muito alterada.

Pequeno edifício de aspecto original é a chamada Cafua, com fachada envazada em seteiras e, ao que se diz, destinada outrora a prisão ou retenção de escravos importados.

521 Fonte do Ribeirão, São Luís, Maranhão.

Em Alcântara ainda se vê a vasta casa de Câmara e cadeia, com planta em *U*, a cuja frente, na grande praça da igreja de São Matias, se ergue o pelourinho, de pedra esculpida, o mais belo de quantos se alçaram no Brasil.

Incorporados à cena urbana de São Luís há algumas realizações de mérito, porém já erguidas no século XIX e, de modo geral, resolvidas segundo os ditames do Neoclassicismo. A mais importante é o Teatro Artur Azevedo, muito alterada. Ao pé do palácio do governo, à beira da baía, se estende o cais da Sagração, obra da quadra imperial, construída em homenagem à ascensão de Pedro II ao trono. De cunho utilitário e proposto para defender a cidade contra as marés, incorpora os velhos baluartes de São Cosme e São Damião.

Belo conjunto paisagístico, composto no Oitocentos, forma o espaço onde a cidade nasceu, hoje denominado praça D. Pedro II. Flanqueada por edificações de valor simbólico, tais como os palácios dos Leões, de La Ravardière, Episcopal e pela catedral metropolitana, articula-se com a 'pracinha' contígua, pequena e elegante (praça Benedito Leite).

A cidade de São Luís possui algumas fontes de procedência colonial, ainda que modificadas no período imperial, como é o caso da fonte do Ribeirão. A fonte das Pedras data dos primeiros dias da cidade, tal como a humilde fonte do Bispo.

Arquitetura residencial

A arquitetura residencial, por seu conjunto, constitui a expressão maior da produção maranhense.

Como se trata de obras de cunho popular, ainda que apresentem detalhes de aspecto erudito, torna-se muito difícil ou até impossível estabelecermos a autoria e a data exata das construções. De qualquer modo, são realizações que se distribuem entre meados do Setecentos e meados do Oitocentos. Algumas unidades mostram indícios morfológicos mais recentes, geralmente modernizações de cunho neoclássico ou neogótico impostas a obras antigas. Num balizamento que alcança um século de atividades edificatórias, é natural que haja modificações no desenho da casa, embora prevaleçam padrões que se modificam numa lenta interpolação formal.

Tal como em outras regiões brasileiras, a morada maranhense conhece a casa de sobrado e a casa térrea. Os sobrados, também como se vê em outras partes do país, apresentam função comercial no rés-do-chão, porém eliminada com o correr dos tempos, à medida em que a vida social se refina.

Quanto ao aspecto formal, tanto os sobrados como as casas térreas têm quase sempre coberta de duas águas, com telhas do tipo 'de canudo', embora também se encontrem telhados de quatro águas, sem que tal implique numa seqüência cronológica especial.

Quaisquer soluções de coberta podem ser alteradas com a introdução de mirantes ou de águas-furtadas. Os mirantes mostram cobertas em quatro águas e alguns exemplares, por suas dimensões, equivalem a um meio pavimento.

No que se refere a materiais de construção, à parte o emprego generalizado de pedra liós, com toque regional, nas paredes, usa-se a pedra preta e, entre as madeiras, nos pisos, aparece o bacuri.

A morada maranhense conhece denominações locais, alusivas às dimensões da frente da casa e, conseqüentemente, à organização da planta. Assim, o tipo nuclear é uma 'porta-e-janela', pequena casa coberta com meia-água, variante mínima da casa-corredor. Quando a frente da casa corresponde a uma porta de entrada e mais duas janelas que iluminam a sala, chama-se uma 'meia-morada'. Quando a planta se duplica, isto é, quando o corredor funciona como eixo ao longo do qual se desenvolve a casa, cuja frente passa a contar com uma porta central e duas janelas de cada lado, tem-se uma 'morada-inteira'.

A presença de colônia portuguesa, numerosa, deu à cidade certos traços lusitanos, dos quais o emprego intensivo da pedra liós há de ser o mais marcante. Alguns solares ludovicenses da primeira metade do Oitocentos mostram clara influência da arquitetura pombalina, como se fossem variantes isoladas dos projetos propostos para a reconstrução da baixa Lisboeta, destruída pelo terremoto de 1755. Dados os elevados pés-direitos no térreo, a fachada consta de uma porta de acesso alta, ladeada por duas janelas e, à guisa de servir um entrepiso inexistente, surge uma ordem de pequenas janelas ou óculos superpostos às envazaduras. No nível do sobrado, uma janela de rasgo, centrada, ampla, abre para uma sacada de pedra liós que se apóia numa mísula, a fim de diminuir o balanço (solar dos Vasconcelos, O Imparcial).

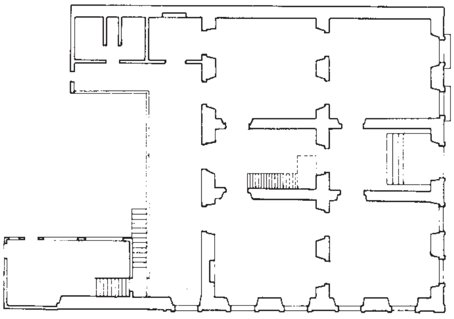
Algumas outras características das fachadas maranhenses devem ser evidenciadas. Antes de tudo, o emprego de revestimento azulejar imposto aos exteriores das casas, prática que em São Luís atinge uma extensão absolutamente incomum, quando comparada com outras cidades brasileiras. A forração com azulejos estampilhados, isto é, produzidos semi-industrialmente, iniciada a partir de 1840 aproximadamente, indica tanto a conquista do cromatismo parietal em substituição do branco muçulmano dos dias coloniais como o reencontro das ligações comerciais e migratórias entre o Brasil e Portugal, afrouxadas desde a independência.

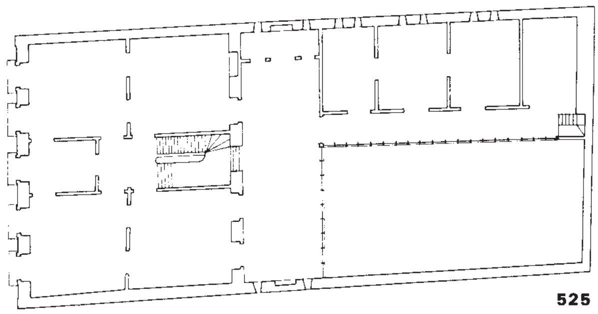
522 Solar do Imparcial, detalhe da portada e das sacadas, São Luís, Maranhão.
523 a,b Solar Gomes de Sousa, hoje Museu do Estado, São Luís. Maranhão. Saguão nobre e fachada.

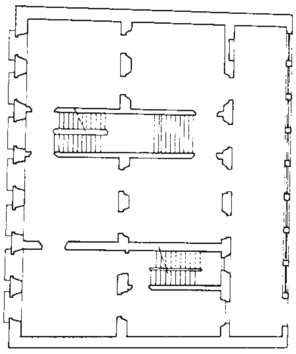
523a

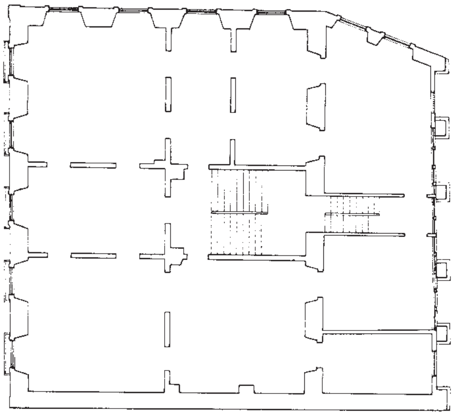
522

523b


524


525


526


527

524 Palácio dos Jacarés, planta do 1º pavimento, Alcântara, Maranhão. Levantamento de A. Luciano Guimarães, Francisco S. Veloso e M. José S. Andrade.

525 Hotel Lusitano, planta do 2º pavimento, São Luís, Maranhão. Levantamento de Chateaubriand B. Dantas, Eliane P. de Carvalho e Francisco Lessa.

526 'Cavalo de Tróia', planta do 2º pavimento, Alcântara, Maranhão. Levantamento de A. L. Guimarães, Francisco S. Veloso, M. José S. Andrade.

527 Sobrado da Pacotilha, planta do 2º pavimento, São Luís, Maranhão. Levantamento da Ana Maria Vasconcelos, J. Henrique Cavalcanti e Raimundo N. Uchoa.

Também como característica das fachadas maranhenses, particularmente as dos sobrados, podem ser citados os beirais amplos, apoiados em volumosas cornijas de massa. Outra marca inconfundível são os cunhais ressaltados, com base formada por escócia e toro sobre plintos duplos.

No capítulo das plantas dos sobrados, há variantes, embora todos se caracterizem pela pouca profundidade do corpo da edificação. Geralmente têm dois pavimentos, mas há casos com três ou mais pavimentos (sobrados da rua Portugal, Cavalo de Tróia, Ginásio Maranhense).

A pouca profundidade sem dúvida procede da organização da planta, pois, a nível do pavimento superior, consta de uma sala de visitas voltada para a rua, um quarto (ou dois, paralelos) e a 'varanda', que se abre para o quintal. Alguns compartimentos de serviço se agregam ao corpo da casa, do que resulta uma planta em *L* ou em *U*, nas de lotes mais largos. O corredor central é bastante amplo, de modo a poder conter uma escada de ida e volta. Nos sobrados em que não há função comercial, diríamos, nos solares da primeira metade do século XIX, ao nível do térreo, o acesso se faz através de amplo saguão, de onde nasce a escada, peça de aparato. O saguão pode ser pavimentado com seixos rolados ou com pedras de liós, entremeadas de seixos (solar dos Vasconcelos, O Imparcial, solar Gomes de Sousa).

Como vemos, a organização do espaço torna o sobrado maranhense um pouco diferente dos congêneres nacionais, principalmente pela largura dos lotes e pela pouca profundidade dos pavimentos, em que os quartos não funcionam propriamente como alcovas, pois se abrem para a 'varanda'. Essa 'varanda', também típica do Maranhão, é um amplo compartimento que substitui a sala de refeições, semi-aberto, recebendo, sobre os guarda-corpos, esquadrias do tipo persianas, com bandeiras de vidro no alto (Pacotilha, solar Gomes de Souza, Cavalo de Tróia de Alcântara).

Algumas casas assumem aspecto inusitado (palacete do Canto da Viração, solar-sede da universidade). Mais notável de todas as obras é, porém, o conjunto do sítio do Físico, nos arredores de São Luís, imponentes ruínas das instalações implantadas por Antônio José da Silva Pereira, físico-mor do Maranhão. Pereira teve morte misteriosa, em 1818, provavelmente por decorrência de ligações políticas com um grupo voltado para interesses franceses. O conjunto do sítio do Físico se estendia do alto da colina às margens do Bacanga, por meio quilômetro, compreendendo casa-grande, fábricas de pólvora, de cera, de cal, usina de beneficiamento de arroz, tulhas para curtumes, depósitos, senzalas e embarcadouro.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história colonial (1500-1800).* 4.ed. Rio de Janeiro. Briguiet, 1954.

—. Sobre uma história do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, *13*, 1954.

—. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil.* 2.ed. Rio de Janeiro, Briguiet, 1960.

ALEMÃO, Francisco Freire. Diário de viagem ao Ceará, 1859/1861 (Manuscritos guardados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro).

ALENCAR, José de. *Iracema (lenda do Ceará).* Fortaleza. Imprensa Universitária do Ceará, 1965.

AZEVEDO, Paulo Ormindo David de, coord. *et alii.* Monumentos e sítios do Recôncavo. In: BAHIA. Secretaria da Indústria e Comércio. *Inventário de proteção ao acervo cultural.* Salvador, 1978. v.2, parte 1.

BARLEUS, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil.* Trad. Cláudio Brandão. Rio de Janeiro, MEC, 1940.

BARRETO, Paulo Thedim. Casas de câmara e cadeia. *Revista da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, *2*: 187-223, 1938.

—. O Piauí e a sua arquitetura. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, *2*: 187-223, 1938.

BARROSO, Gustavo. *À margem da história do Ceará.* Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BAZIN, Germain. *L'architecture religieuse baroque au Brésil.* Paris, Plon, 1958-1959. 2.v.

BRAGA, Renato. *História da Comissão Científica de Exploração.* Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

—. Um capítulo esquecido da economia pastoril do Norte. *Revista do Instituto do Ceará*, Fortaleza, *61*:149-62, 1947.

CARDOZO, Joaquim. Um tipo de casa rural do Distrito Federal e do Estado do Rio. *Revista da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 7:209-253, 1943.

CASTRO, José Liberal de. Fatores de localização e de expansão da cidade de Fortaleza. CONGRESSO NACIONAL DE BOTÂNICA, 19, Fortaleza. *Anais* . . . 1968.

—. Pequena informação relativa à arquitetura antiga no Ceará. *Aspectos*, Fortaleza, *5*:9-32, 1973.

COSTA, F. A. Pereira da. *Cronologia histórica do estado do Piauí.* Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

CRUZ, Ernesto, *Igrejas e sobrados do Maranhão.* Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.

DOMINGOS OLYMPIO. *Luzia-Homem.* 2.ed. Rio de Janeiro, Castilho, 1929.

FEITOSA, Maria Florice Raposo Pereira. *Piauí: visão sumária.* Teresina, Fundação Centro Regional de Produtividade do Piauí, 1974.

FRANÇA, José-Augusto. *Lisboa pombalina e o Iluminismo.* 2 ed. Lisboa, Bertrand, 1977.

FROTA, José Tupinambá da. *História de Sobral.* Fortaleza, Pia Sociedade de São Paulo, 1953.

FUNDAÇÃO Projeto Rondon. *Monumentos históricos do Maranhão.* São Luís, SIOGE, 1979.

GIRÃO, Raimundo. *História econômica do Ceará.* Fortaleza, Instituto do Ceará, 1947.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1943, t.3.

LIMA, Alfredo Viana de Evangelista. Relatório e proposta para a conservação, recuperação e expansão de São Luís. Porto,1973 (matéria datilografada, feita por solicitação da Unesco).

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *O devassamento do Piauí.* São Paulo, Nacional, 1946. Biblioteca Pedagógica Brasileira, série 5, v.255.

LOPES, Antônio. *Alcântara, subsídios para a história da cidade.* Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1957 (Publicação da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 19).

MARQUES, Augusto César. *Dicionário histórico-geográfico da província do Maranhão.* Rio de Janeiro, Editora Fon-Fon Seleta, 1970 (Coleção São Luís, 3).

MEIRELES, Mário M. *São Luís, cidade dos azulejos.* Rio de Janeiro, Tupi, s.d.

MENEZES, Antônio Bezerra de. A cidade do Aracati. *Almanaque do Ceará para o ano de 1902.* Fortaleza, *8,* 1901.

___. Descrição da cidade da Fortaleza. *Revista do Instituto do Ceará,* Fortaleza, *8,* 1901.

___. Descrição da cidade da Fortaleza. *Revista do Instituto do Ceará,* Fortaleza, *9*:147-290, 1895.

___. *Notas de viagem ao norte do Ceará.* 2.ed. Lisboa, Typ. do Anuário Comercial, 1915.

MIRANDA, Agenor Augusto de. *Estudos piauienses.* São Paulo, Nacional, 1938. Biblioteca Pedagógica Brasileira, Brasiliana, série 5, v.116.

NUNES, Odilon. *Devassamento e conquista do Piauí.* Teresina, Comepi, 1972.

___. *O Piauí, seu povoamento e seu desenvolvimento.* Teresina, Comepi, 1973.

___. *Pesquisas para a história do Piauí.* Teresina, s.ed., s.d. v.4.

PAULET, Antônio José da Silva. Descripção geographica abreviada da Capitania do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará.* Fortaleza, *12*:5-33, 1898.

PORTO, Carlos Eugênio. *Roteiro do Piauí.* Rio de Janeiro, Artenova, 1974.

RESCALA, João José. Documentação relativa a uma viagem feita através do Ceará em 1940-41 para a DPHAN — Arquivo da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro (notas esparsas).

RODRIGUES, José Wasth. A casa de moradia no Brasil antigo. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Rio de Janeiro, *9*.159-97, 1945.

___. *Documentário arquitetônico relativo à antiga construção civil no Brasil.* São Paulo, Martins, s.d., fasc. 1-8.

SANTOS, João Brígido dos. *Ceará (homens e factos).* Rio de Janeiro, Bernard Frères, 1919.

___. Ephemerides do Ceará. *Revista do Instituto do Ceará, 14,* 1919.

___. *Ceará (lado comico) bons, bravos e burros. Algumas chronicas e episodios.* Fortaleza, Louis Cholowiecki, 1899.

SANTOS, Paulo F. *Formação de cidades no Brasil colonial.* In: Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, *5,* Coimbra, 1968.

SERRA, Astolfo. *Guia histórico e sentimental de São Luís do Maranhão.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

SILVA-NIGRA, Clemente Maria da. Francisco Frias de Mesquita. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Rio de Janeiro, *9,* 9-83, 1945.

SMITH, Robert C. Arquitetura civil no período colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Rio de Janeiro, *17*:25-125, 1969.

STUDART, Guilherme. *Datas e factos para a história do Ceará.* Fortaleza, Tip. Comercial, 1924. 3v.

___. Figuras do Ceará colonial. *Revista do Instituto do Ceará,* Fortaleza, *37*:234-335, 1923.

___. *Dicionário bio-bibliographico cearense.* Fortaleza, Typolithographia a vapor, 1910. 3v.

STUDART FILHO, Carlos. *O antigo Estado do Maranhão e suas capitanias feudais.* Fortaleza, Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

VAUTHIER, Louis Léger. Casas de residência no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,* Rio de Janeiro, 7:99-208, 1943.

VIEIRA FILHO, Domingos. *Breve história das ruas e praças de São Luís.* São Luís, s. ed., 1971.

VIVEIROS, Jerônimo. *Alcântara no seu passado econômico, social e político.* 2.ed. São Luís, Fundação Cultural do Maranhão, 1975 (Coleção São Luís, 6).

O século XVII e o Brasil holandês

4

José Luís Mota Menezes

4.1 Introdução

As pinturas, desenhos e gravuras de Frans Post (1612-80)[1] realizadas no Brasil e na Europa, fixam sobretudo alguns dos edifícios existentes no Nordeste, sob domínio holandês de 1630 a 1654, constituindo-se portanto em um dos melhores documentos para a história da arquitetura do período.

Ao lado de tal documentação se pode reunir a dos cartógrafos portugueses, holandeses ou de outras partes, que nos legaram preciosos mapas de aglomerações urbanas daquela região.

Tal material, associado ao de outros artistas que também representaram as fisionomias da arquitetura das povoações, vilas e cidades, além dos conjuntos rurais, poderá, analisado devidamente, nos conduzir a algumas conclusões válidas para a história da arquitetura e do urbanismo da primeira metade do século XVII.

Necessariamente, como já observaram alguns estudiosos do período considerado, as pinturas de Frans Post, executadas na Europa a partir de modelos desenhados no Brasil, na maioria das vezes, com respeito à paisagem envolvente das construções fixadas pelo artista, não poderão ser consideradas verdadeiras, com referência à topografia e a mesma paisagem, porém, cremos, o mesmo não se daria com relação à maioria dos edifícios. Isto porque não apenas nos parece pouco crível que o pintor viesse a recriar todas as edificações mas, sobretudo, em virtude do caráter arquitetônico das mesmas, mais do Maneirismo italiano ou ibérico que dos Países Baixos. A própria repetição de modelos nos levaria a considerar a veracidade dos aspectos arquitetônicos dos edifícios representados. As 'Ruínas da Sé de Olinda', a 'Igreja com Pórtico' e algumas casas-grandes de propriedades rurais, são argumentos válidos para tais considerações.

528 Frans Post – "Igreja com Pórtico", 1665, óleo s/tela, 55 x 81,9,col. Instituto de Artes de Detroit.
Trata-se de um exemplar erudito de igreja com copiar. Os detalhes das perfilaturas e a composição do frontispício se identificam com os modelos já definidos para o Brasil, desde o século XVI e derivados de igrejas portuguesas e italianas do Maneirismo. O tipo de composição, com o uso de duas janelas e uma única porta na fachada principal, envolvida e demarcada por cunhais e um frontão clássico vem se continuar durante e após o domínio holandês no Nordeste. Do copiar, repetido em outras pinturas de Frans Post sem o tímpano, mas com colunas de caráter renascentista, veio a permanecer o costume em inúmeras capelas de engenho e mesmo povoados, no Nordeste.

Por outro lado, a ausência de maior documentação, em desenhos, pinturas ou gravuras datáveis do século XVI, nos deixa quase sem condições de uma avaliação segura do aspecto das edificações do primeiro século, porquanto o conhecido é de desenho vago, de tal forma simplificado, a ponto de não nos levar a mais seguras conclusões sobre o construído naquele século. Além do mais, as descrições literais do século XVI divulgadas, não nos conduzem a melhores conhecimentos dos edifícios ou dos aglomerados urbanos, porquanto realizadas por leigos, geralmente pouco afeitos a uma linguagem capaz de ser bem compreendida e representar documento hábil a ser utilizado pelo historiador de arte.

Assim, é a documentação gráfica do período holandês no Nordeste, em sua essência, o melhor material, somado aos poucos edifícios ainda remanescentes do primeiro século e dos primeiros anos do segundo, que dispomos para o estudo da arquitetura militar, civil e para fins religiosos, anterior ao domínio holandês e mesmo do que foi construído durante essa fase de nossa história.

São os mapas seiscentistas, em grande parte pertencentes à cartografia holandesa da primeira metade do século XVII, as informações mais importantes a respeito dos traçados urbanos dos primórdios dos estabelecimentos humanos do Nordeste.

As conclusões a que se puder chegar a partir de tais documentos poderão, assim nos parece, se estender ao restante do Brasil, principalmente com relação a Salvador e Rio de Janeiro, ou a outras cidades ou vilas em partes diferentes daquelas do Brasil holandês.

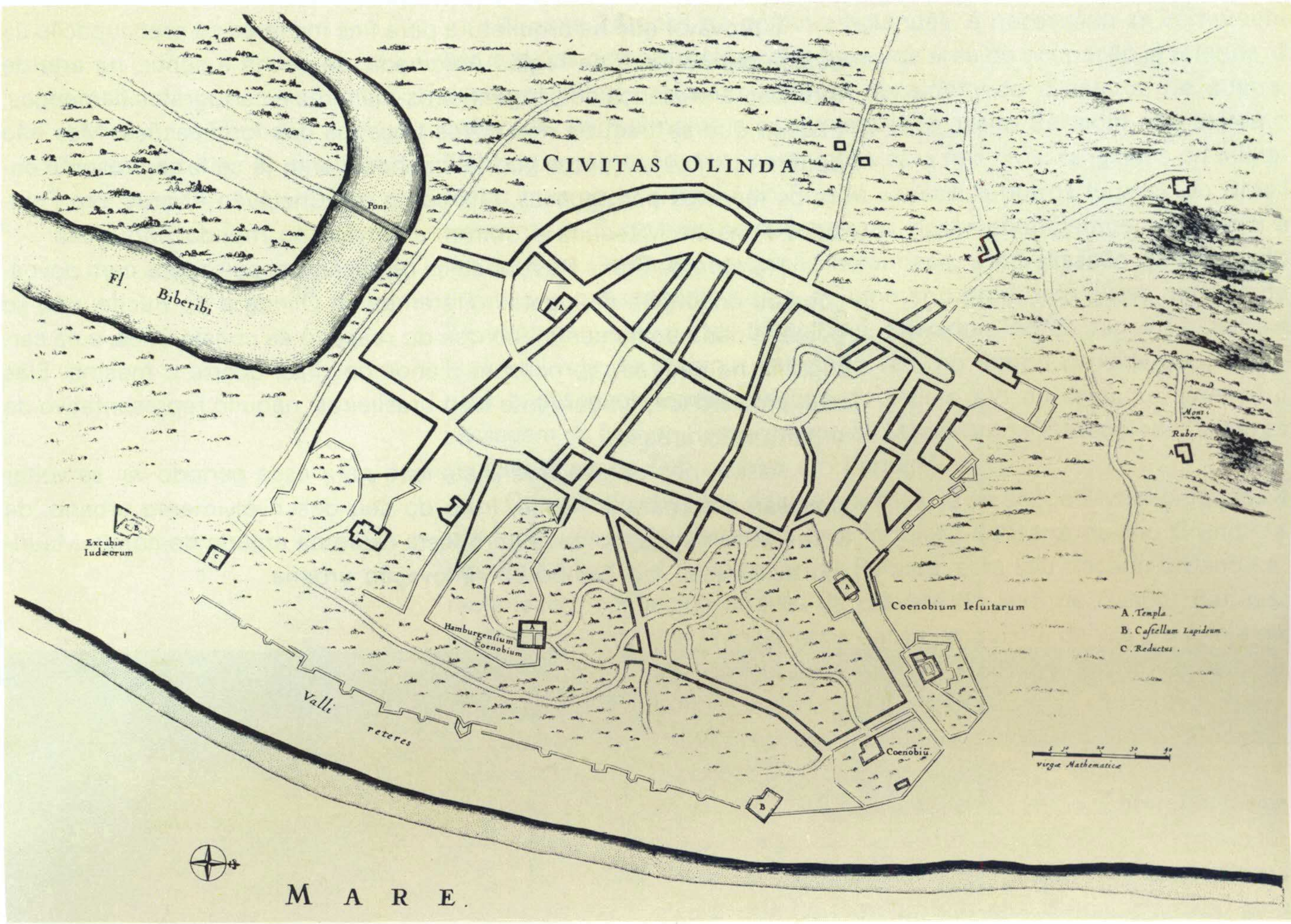
4.2 A conquista do Nordeste

A importância de Olinda, cantada em prosa e verso ao final do século XVI e inícios do seguinte, é por demais conhecida e justifica o interesse dos que dirigiam a Companhia das Índias Ocidentais e razão bem forte para uma segunda investida flamenga em terras do Brasil. A prosperidade decorrente do açúcar produzido no Nordeste, espelhada na vida social da vila de Olinda, descrita pelo padre Fernão Cardim e outros, manteve a vontade dos holandeses em prosseguir a conquista, mesmo considerando o fracasso da tomada da Bahia em 1624, de que se tem notícia.

Conquistada Olinda, após o êxito do desembarque em Pau Amarelo, ponto desguarnecido na costa de Pernambuco, daí se estenderão para o norte e sul os invasores, e logo o Nordeste será holandês, apesar da resistência, nem sempre bem sucedida, dos da terra.

O domínio holandês se estenderá, geograficamente, de Sergipe ao Maranhão, se bem que se possa considerar melhor até o Rio Grande do Norte, em sua essência.

O centro da região dominada será Pernambuco, e a sede do governo, Recife.



529 Mapa da Vila de Olinda, c. 1630, autor desconhecido, *in* Barleus, Gaspar, *Rerum per Octennium in Brasilia*.

4.3 A arquitetura e o urbanismo

Durante breve período de tempo, Olinda foi capital dos holandeses no Nordeste. A impossibilidade de fortificar a vila, por razões conhecidas,[2] a que se poderão acrescentar outras, levaram os invasores a incendiá-la em 1631, transportando-se para o Recife os que vieram com a armada da Companhia das Índias. O abandono de Olinda e a fixação no povoado do Recife obrigará a novas construções e o crescimento do 'povo' se dará de forma pouco organizada, coerente com o período de lutas, nos primeiros anos da conquista, conforme se verifica nos mapas da época.

Nas demais vilas e povoados da região, embora não possamos afirmar em definitivo, houve o domínio, mas não se teve o estabelecimento, a preocupação de novas construções, do residir, do transformar, do modificar o sistema estabelecido. Cremos que além do Recife, para o norte ou para o sul, até os limites dos seus domínios, o holandês foi apenas um elemento em trânsito e nessas partes continuou culturalmente senhor, o colono, o português de além-mar, nos costumes, nas construções, no construir de novo.

É provável que na arquitetura para fins militares, na preocupação da defesa permanente da região dominada, se venha a sentir, na arte de fortificar, a presença dos engenheiros-militares e cartógrafos flamengos, naquilo que se traduzia nos novos traçados das fortificações. Mas não poderemos nos esquecer que tal conhecimento já se fazia presente entre os técnicos portugueses, tais como um Cristóvão Álvares, um Francisco Frias de Mesquita e outros, a serviço no mundo português.

Na obra de Frans Post, onde se representam paisagens com povoações ou engenhos de lugares diferentes de Olinda e do Recife, não se percebe nada de flamengo, no que diz respeito às construções, e na cartografia na qual se reproduzem planos de vilas, ocorre o mesmo. Elas são, em verdade, nitidamente luso-brasileiras, naquilo representativo da organização urbana.

Assim, nos parece que a atenção para esse período vai se voltar precisamente para o Recife, fruto do seu desenvolvimento urbano, da vontade flamenga, coroada com justa razão na atitude do conde Maurício de Nassau, no campo da renovação urbana.

530 Frans Post — Vista da Cidade Maurícia e do Recife, 1657, óleo s/tela, 46 x 83, col. Américo Ribeiro dos Santos, São Paulo.

Juntas, moradias com características flamengas e portuguesas. As moradias portuguesas, com telhados em quatro águas, balcões e esquadrias em madeira, sem uso do vidro, são semelhantes àquelas observadas em outras partes do Brasil, Salvador, por exemplo, e onde, na composição os cheios dominam os vazios. As aberturas, ao quadrado, são demarcadas por uma moldura, de madeira ou pedra. A composição é simétrica e bastante singular, se comparada às de origem flamenga. As casas flamengas, em cobertura de duas águas, trazem à frente a empena em degraus, usual nos Países Baixos.
Os telhados, no entanto, em duas águas, não são tão inclinados quanto os da Holanda e a empena, o mais das vezes, ultrapassa o ponto da cumeeira. As quadras deixam um espaço interior, os quintais, tão freqüente nas moradias de Olinda. Uma das casas flamengas tem um balcão curioso, comum às de origem portuguesa.

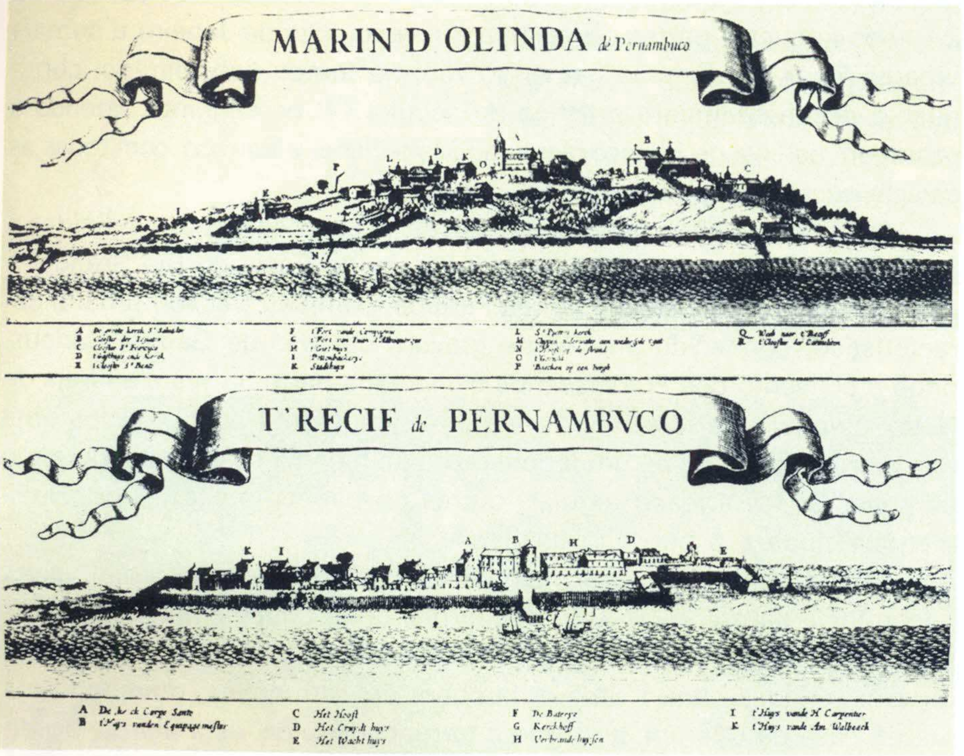
Nesses 24 anos de domínio holandês, é necessário se compreender que nas demais regiões diferentes da área de ocupação já referida, o desenvolvimento artístico, embora considerando o esforço de guerra, continuou normalmente a sua trajetória, e assim Salvador não sofreu o hiato da paralisação das construções para fins civis, religiosos ou militares, o mesmo ocorrendo no Rio de Janeiro e outros lugares do Brasil seiscentista. É um engano dos maiores, assim entendemos, o estender a tais lugares, livres da ocupação holandesa, a paralisação da produção artística e, conseqüentemente, se ignorar o produzido nesse período de 24 anos naquelas partes da colônia. Salvador, Rio de Janeiro e demais lugares livres do domínio flamengo vão, no tempo considerado, continuar o desenvolvimento artístico do século XVI no seguinte, fazendo a passagem do final do Renascimento ao Maneirismo e Barroco com todas as características do que ocorreu em Portugal.

Quando da chegada dos holandeses, já se encontravam definidas a povoação de Natal, protegida pela fortaleza da Barra do Rio Grande, a dos Reis Magos; a Felipéia, antes Paraíba, com seu traçado urbano característico, conhecido através de gravura do livro de Gaspar Barleus, onde o convento dos Franciscanos balisa uma parte da vila e a igreja de Nossa Senhora da Misericórdia a outra, ligando os dois edifícios uma rua, a principal, onde de um lado e outro da mesma se vão configurando as quadras, em traçado regular; outras povoações e vilas, e principalmente, Olinda e o povoado do Recife.

Olinda, no ano de 1630, tem seu desenho urbano informal, talvez decorrência da própria divisão das terras, onde coube aos religiosos jesuítas, carmelitas, franciscanos e beneditinos os trechos mais elevados da vila, sendo o centro urbano também em alta colina, marcado pela matriz, casa de Câmara, açougue e torre, construída, esta última, desde o tempo do seu fundador Duarte Coelho, e já transformada em 1630, ao que nos parece, em casa com telhado. A vila, assim quanto à concepção urbana dos primeiros dias, será memória das vilas do reino de Portugal ibérico, e marcante pelo respeito à irregularidade das ruas, em uma organização mais fiel àquela de Lisboa, Évora, Porto e outras cidades portuguesas. A escolha de tal traçado não é uma conseqüência do desconhecimento dos princípios ideais das cidades do Renascimento, mas, ao que julgamos, conseqüência também da própria topografia de Olinda e do interesse da defesa pela altura vigente na época, onde se utilizava ainda a besta, e na qual o canhão não tinha feito largamente sua aparição. Olinda já se define organicamente a partir do Foral e tal destinação das terras contidas nesse documento, considerando-o quer datável de 1537 ou depois, já definia por sua vez, levando em conta a topografia do local da vila, o seu traçado urbano. Traçado que se manterá com pequenas modificações até hoje, com maiores alterações, portanto, nas construções e não nas ruas. Na realidade Olinda é uma vila portuguesa, em sua essência, repetindo nos trópicos, com as adaptações que se fizeram necessárias, em virtude da localização das construções para fins religiosos, o traçado urbano de cidades portuguesas já citadas.

Quanto ao povoado do Recife, o porto abrigado e distante seis quilômetros da vila de Olinda pelo istmo, ele será, no que respeita ao desenho urbano, uma decorrência da sua forma peninsular, e voltada em seu extremo para a ilha de Antônio Vaz.

Povoado, constituído de armazéns e de um casario que começa a delinear as primeiras ruas, o Recife assim é visto em gravura ilustradora do livro de J. de Laet, sobre a Companhia das Índias Ocidentais.[3] A gravura, titulada "Marin d'Olinda de Pernambuco" e "T Recif de Pernambuco", é datada de entre fim de 1630 e novembro de 1631, considerando-se o incêndio de Olinda pelos holandeses.[4] Comparando-se os dois aglomerados urbanos retratados, percebe-se claramente a diferença de dimensões entre eles.



531 "Marin d'Olinda" e "T Recife de Pernambuco", entre 1630-31, gravura anônima, inserta no livro de J. de Laet sobre a Companhia das Índias Ocidentais. É interessante um confronto entre esta gravura e a vista do Recife de Post inserta no livro de Barleus.

No que diz respeito à arquitetura, a representação em desenhos, aquarelas, gravuras e pinturas do período holandês (produção artística mais intensa durante o período de governo do conde de Nassau), nos dá uma idéia, conforme dissemos, do existente construído no Nordeste, antes do domínio holandês e de origem luso-brasileira.

No campo da construção para fins religiosos ou civis, igrejas, conventos, casas para moradia e comércio, o *Catalogue raisonné* das pinturas, desenhos e gravuras de Frans Post recentemente elaborado[5] e o restante da produção de outros artistas voltados à representação da paisagem urbana e rural, nos possibilitarão alguns comentários sobre a arquitetura e o urbanismo que antecederam e vigoraram durante o período holandês.

Em primeiro lugar destacaríamos a qualidade artística dos edifícios representados, nos quais se verifica o valor arquitetônico do construído, à luz do que se realizava em Portugal. Na verdade, as construções representadas, aquelas de alvenaria de pedra, apresentam uma filiação segura ao Maneirismo italiano, ricas em matéria de proporções e na qualidade das perfilaturas. Não são construções grandiosas, tais como aquelas das possessões portuguesas do Oriente, mas, na sua maioria, considerando-se como exceções a matriz, o Colégio dos Jesuítas e a mole construída e inacabada do convento dos Carmelitas, em Olinda, e uma edificação não localizada, elas são de notável traçado, com sóbrio acabamento quanto à modulação e modenatura. Tais características são próprias das construções para fins religiosos. No entanto se aplicam a

algumas civis, tal qual aquela casa de engenho reproduzida no *Catalogue raisonné.*[6]

Embora simples em técnica construtiva mista, alvenaria de tijolos e taipas, algumas casas de engenho são valiosas, no que diz respeito às suas proporções, ao traçado decorrente da distribuição de suas envazaduras e ao plano ao quadrado, lembrando à distância, no seu tratamento limpo e sóbrio da composição dos exteriores, as casas dos bandeirantes, dos paulistas, talvez ambas derivadas do mesmo modelo mediterrâneo.

As diversas construções de origem portuguesa, sendo anteriores ao domínio holandês, também revelam a qualidade da mão-de-obra disponível no Nordeste, principalmente em Pernambuco, da qual resultou tão notáveis exemplares arquitetônicos. A modenatura dos edifícios que usam a pedra, em perfilaturas fiéis aos tratadistas, demonstrando excelente mão-de-obra, revela-nos também os bons canteis de que se dispunha na região, e atualizados no referente à produção portuguesa, do Portugal ibérico.

Os pórticos, os cunhais e demais elementos da arquitetura, pintados por Frans Post, representando a produção artística que antecedeu a invasão flamenga, bem confirmam as referências dos cronistas a respeito de Olinda, conquanto comparada a Lisboa. Por outro lado, também nos permitem uma melhor visão da arquitetura das demais partes do Brasil, por correlação, essencialmente aquela de Salvador e do Rio de Janeiro, não conhecida pela pintura do período considerado.

Assim, ao tomarem Olinda, o Recife e depois as demais partes do Nordeste, os flamengos encontraram já definida uma produção artística digna de referência e que tanto impressionou o seu maior artista, quando do governo de Nassau, Frans Post. Deste modo, quer técnica ou artisticamente, os flamengos tiveram à sua disposição mestres construtores amadurecidos e capazes de obras, quer a nível da simples morada urbana, ou da grande construção religiosa de igrejas e conventos. Conheciam os mestres construtores em tela as técnicas da taipa, quer de pau-a-pique ou pilão, quer das alvenarias de pedra ou tijolos; um uso largo das taipas de pau-a-pique para a maioria das construções urbanas e rurais e da pedra nas construções mais nobres; utilização menor de tijolos, mais próprios para os engenhos em partes de suas construções; o barro, utilizado na fabricação das formas de purgar o açúcar, levava às olarias, conhecidas desde os primeiros engenhos, as quais produziam telhas e tijolos usados nas construções.

Ao considerarmos o representado nas pinturas dos artistas a serviço de Nassau ou da Companhia das Índias Ocidentais, no referente à arquitetura dos edifícios anteriores à invasão, poderemos constatar conclusivamente que a qualidade das construções em nada devia àquelas existentes em Portugal ibérico e, muitas vezes, dada a ausência de resistências de gostos anteriores, se fixaram na colônia modelos singulares, hoje representados por três igrejas já referidas, em Olinda: a Sé, Nossa Senhora do Carmo do extinto convento Carmelita e Nossa Senhora da Graça, do Real Colégio dos Jesuítas, todas de gosto do Maneirismo italiano em sua singular pureza.

Nos poucos interiores vislumbrados em pinturas de Frans Post, também poderemos qualificar de excelentes os retábulos executados naquele primeiro século e inícios do segundo. São retábulos maneiristas, do tipo protobarroco, segundo o arquiteto Lúcio Costa,[7] dos quais ainda nos restam alguns exemplares no Nordeste, executados em pedra cal-

cárea: os das igrejas de Nossa Senhora da Graça e de Nossa Senhora do Carmo, ambas em Olinda; o incompleto da igreja de Nossa Senhora de Nazaré do Cabo de Santo Agostinho e, finalmente, os restos, quebrados, de retábulos destruídos, guardados nas igrejas dos Jesuítas de Olinda, na dos santos Cosme e Damião, em Igaraçu, e do mosteiro de São Bento, também em Olinda.

Das pinturas que ornavam os interiores das igrejas, que se representam em quadros de Frans Post, nada resta, senão referências de cronistas. O tempo as destruiu ou foram levadas para a Europa.

O estudo do período holandês assim entendido será portanto restritivo à análise de sua maior iniciativa, o Recife.

Marcado pela preferência dos holandeses, o Recife crescerá e dele se conhece seu desenvolvimento através da cartografia da época, inclusive quando do governo do conde Maurício de Nassau.

Das demais vilas e povoações do Nordeste, não temos condições, à luz do conhecimento atual, de dizer se houve uma intervenção urbana do porte daquela do Recife. À primeira vista nos parece que o resto do território de ocupação flamenga não se alterou, ou cresceu, com tal presença invasora. Acreditamos ser bem provável que a interferência estranha aos princípios civilizadores de Portugal tenha se dado apenas no que se refere às fortificações, no regime de defesa permanente de povoados e vilas, quando havia interesse do invasor. Eminentemente urbano, ao que tudo faz crer, o holandês pouco interviu na área rural e muito menos na arquitetura dos engenhos, quer na fábrica, casa-grande ou senzala.

No Recife, do qual se tem documentos em pinturas, gravuras e desenhos, além dos mapas, da intervenção holandesa, teremos construções à maneira dos Países Baixos, com empenas em degraus (*Klokegeh*), ao lado de casarões assobradados, com balcões de madeira, de origem portuguesa. Tais casas típicas de cidades nórdicas se vêem representadas já em pinturas de Bruegel, datáveis de meados do século XVI, por exemplo o "Combate de Carnaval e Quaresma", demonstrando um modelo já fixado naquelas partes da Europa e trazido para o Brasil pelos construtores holandeses. Os documentos da época nos informam do tipo de intervenção ocorrido na edificação das moradias, ora com aproveitamento de construções térreas já existentes, de caráter português, ou novas edificações tipicamente flamengas. Essa atitude dos holandeses está coerente com o desejo de reproduzir em novos lugares aqueles a que estavam habituados, demonstrando claramente as diferenças culturais então já consistentes. Testemunha da época do domínio holandês e em convivência com os novos habitantes do Recife, frei Manuel Calado do Salvador [8] ressalta as diferenças de costumes existentes que gerariam, logicamente, novos programas para a arquitetura das moradias e fisionomias exteriores, também coerentes com o desejo de reproduzir nos trópicos as formas da arquitetura a que estavam acostumados. As famílias flamengas eram provavelmente estranhas à ordem das habitações luso-brasileiras. Se as utilizaram foi como decorrência de necessidade dos primeiros dias. Tão logo novas construções são exigidas pelo crescimento da população, elas serão fruto da estética nórdica e fiéis aos modelos consagrados nos lugares de origem dos novos habitantes.

É lamentável não se dispor de maiores elementos para uma reconstituição da vida social das duas culturas no Brasil, mas, pelo que se conhece na Europa, se pode avaliar as diferenças de costumes, bem retra-

tadas no desenho, depois pintura, de Frans Post de trecho da ilha de Antônio Vaz, a Cidade Maurícia.[9] Também Zacharias Wagener (1614-68) irá, dessa mesma ilha, fixar um aspecto bem singular,[10] onde certas adaptações se farão em antiga casa pertencente a um Pedro Álvares, para uso do próprio conde Maurício de Nassau.

Aos fundos da mesma moradia, outra de telhado de ponto muito alto demonstra-nos a singular figura de uma casa nórdica, tão mal adaptada ao Nordeste, simbolizando nessa situação a própria circunstância da vida do ocupante holandês. Nesse símbolo a figura do invasor não aculturado e estranho ao ambiente, ainda talvez não adaptado às mudanças climáticas e aos costumes dos da terra. A vista do Recife, quer aquela anônima de entre 1630-31, já referida sob o título de "T. Recife de Pernambuco", ou as gravuras e pinturas de Frans Post, nos mostram as diferenças entre as construções portuguesas e as de origem flamenga, comprovando as presenças daqueles modelos nórdicos em terras brasileiras.

532 "O Pátio de Sua Excelência", cópia do original de Zacharias Wagener, aquarela, col. Instituto Arqueológico de Pernambuco, Recife.
Interessante intervenção realizada pelos holandeses em casa que teria pertencido a um Sr. Pedro Álvares. Nos fundos da casa outra de origem nórdica vem definir o gosto flamengo quanto às moradias e nos demonstra a existência de construções de pelo menos dois tipos no Brasil holandês — as com empenas em degraus e as de telhados em ponto alto, com aproveitamento do vazio da cobertura e em composição usual nos Países Baixos.
A cópia do Instituto fez algumas simplificações com relação aos grupos humanos representados na aquarela original.
A casa de Sua Excelência é a em que morou Nassau até a construção de seus dois palácios, entre 1637 e 1642.

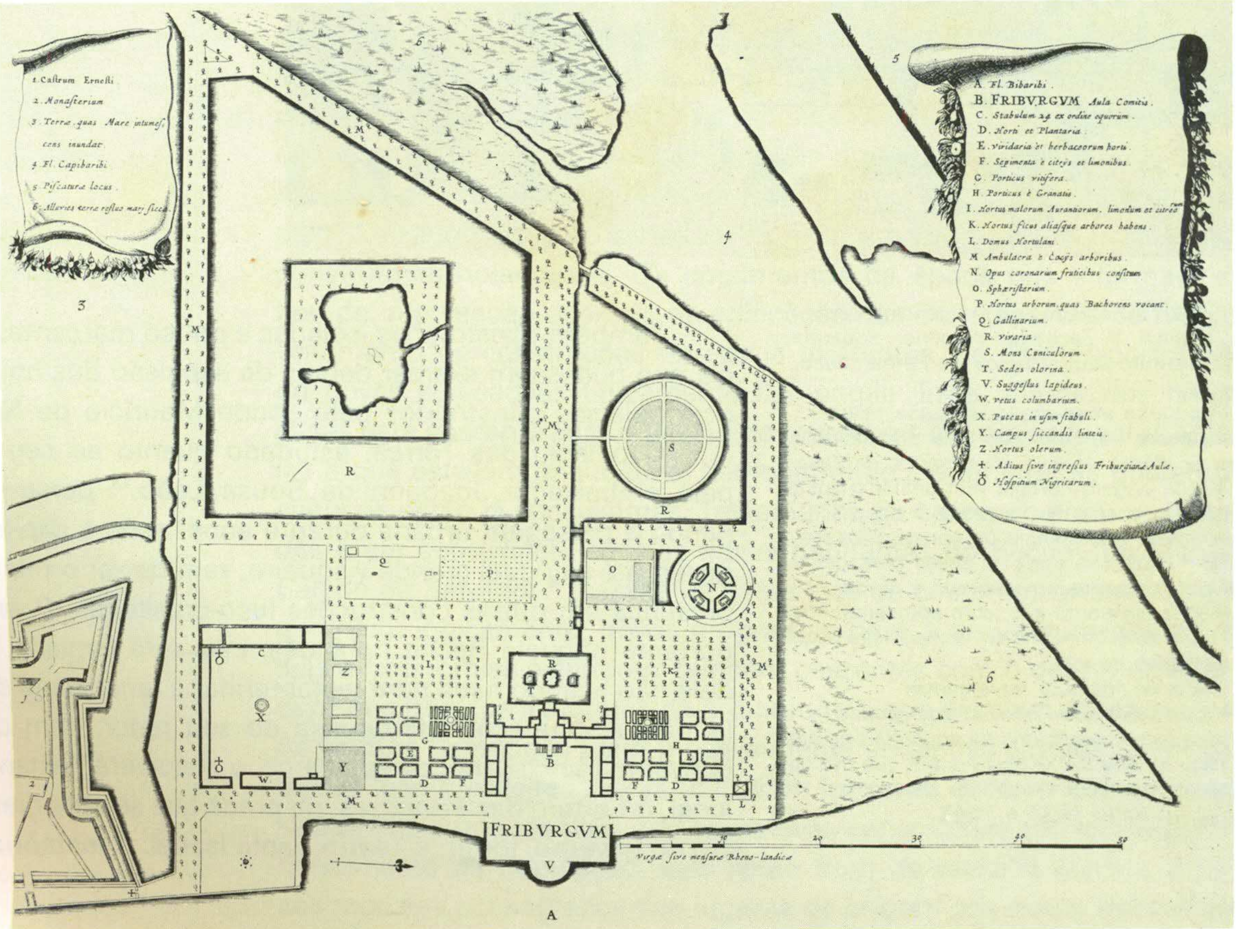
Também construções isoladas e pouco marcantes quanto à influência que pudessem exercer depois da expulsão dos holandeses, serão os dois palácios construídos pelo conde Maurício de Nassau.

O palácio das Torres, estudado quanto ao seu provável modelo, pelo embaixador Joaquim de Sousa Leão,[11] persevera solene, dominando a paisagem urbana durante anos, após a capitulação dos holandeses, até cair qual grande visgueiro, sem deixar o mínimo rastro de sua presença em outras construções luso-brasileiras. O seu jardim, tão importante naquele Recife holandês, não será copiado, sendo destruído, dele não ficando nada para testemunhar a tenacidade do governador holandês. A ocupação portuguesa do seu redor, com o crescimento do convento franciscano, da sua cerca, o absorverá, restando apenas hoje o local, o Campo das Princesas, na praça que se abre diante do atual palácio do governo, forum e Teatro Santa Isabel. A memória do palácio ficou

restrita à representação que dele faz Frans Post e outros, inclusive Gonçalves da Fonseca, em 1766 e as referências do conde de Galveas no século XVIII, como testemunhas visual e literal de sua presença.

Do palácio da Boa Vista, residência de verão do conde, pouco se sabe, porquanto nem sua planta foi reproduzida por Frans Post, e apenas uma vista do mesmo artista o fixa, onde se destacam seu torreão central e as quatro torres menores de canto, em fisionomia singular e muito própria. A idéia do risco, segundo Robert Smith, "parece provir das residências dos parentes de Nassau na Holanda e na região alemã do Baixo Reno. O partido caracterizado por um bloco central com torres nos ângulos, fora trazido de Ancy-le Franc, em França, para aquela região, por Joist de la Cour, que construiu Sohloss Horst em 1560, em Proiche, de pedra e tijolo. Castelos semelhantes foram construídos em Cleves no século XVII, com fossos e torres alvarréas". Tal partido era conhecido na Espanha e Portugal. No palácio da Boa Vista é singular a diferença de cobertura do corpo central e das quatro torres dos cantos. A cobertura central é bem ao gosto português, enquanto as quatro torres é de tratamento flamengo. Se excluirmos as quatro torres dos extremos da parte mais baixa que envolve a central elevada, teremos uma construção bem mais ibérica que o palácio das Torres, e talvez espelhando na sua fisionomia resultante a fusão de duas escolas de arquitetura: a nórdica e a luso-brasileira. Tal torreão central lembra as camarinhas, tão típicas das moradas portuguesas de grande porte, e que terá melhor expressão na casa-grande seiscentista, do engenho Megahipe, já destruído também. Logicamente este último, em escala de grandeza e composições interiores, distintas do palácio da Boa Vista.

533 Planta do palácio de Friburgo e suas dependências, horto e parque zoológico, atribuído a Georg Marcgraf, entre 1637-44, gravura em cobre. Palácio e jardins de Nassau, projeto atribuído a Pieter Post, *in* Barleus, Gaspar, *op. cit.*
Trata-se de um dos primeiros jardins projetados no Brasil e coerente com a organização espacial dos de melhor autoria da Europa. Seu traçado geométrico é bem de acordo com as tendências ainda renascentistas dos jardins de palácios da Europa, essencialmente os italianos e franceses de origem. Em acordo com o projeto do palácio, a ele se incorpora no excelente equilíbrio da composição, além de uma melhor adaptação com o local. É também coerente com os planos da Nova Maurícia.



Interessante construção no entanto, apesar de pouco referida, foi a igreja dos franceses. Não foi destacada pelo pintor Frans Post da mesma maneira que os dois palácios citados, mas da sua representação em gravuras, panorâmicas e mapas do mesmo pintor, se pode configurar a sua concepção renascentista, do Renascimento dos Países Baixos. Em planta de cruz grega, semelhante a daquelas igrejas centrais de modelo consagrado pela Itália, com as singularidades da arquitetura nórdica. Na igreja dos franceses os telhados de ponto alto se cruzam, deixando surgir no cruzamento uma torre flexa, à moda das igrejas góticas, e as fachadas, quatro, iguais ao que nos indica sumariamente o pintor, davam lugar a uma simetria bi-axial marcante. Janelas nas fachadas de cada corpo saliente do quadrado central se repetem também simetricamente. O projeto de tal edifício demonstra-nos também o grau de erudição do seu autor e a fidelidade a partidos renascentistas, talvez em voga para templos calvinistas flamengos. Trata-se, ao nosso ver, de uma das melhores concepções arquitetônicas do Brasil holandês, pelo seu caráter erudito e decorrente do Renascimento flamengo. É lamentável que não se tenha maiores dados do aspecto físico da edificação que nos parece das mais singulares das quantas se fizeram na Cidade Maurícia. É também de se lamentar o seu desaparecimento, quando doada aos jesuítas que a substituíram por sua igreja, dedicada a Nossa Senhora do Ó, de partido de planta absolutamente distinto. Nada foi aproveitado da igreja dos franceses, e não sabemos sequer em que técnica construtiva foi edificada. A exemplo de outras obras holandesas, talvez tenha sido construída com tijolos, aqueles tijolos vindos em grande quantidade como lastro de navios, durante o período de domínio holandês.

Outras construções teriam talvez importância naquele Recife holandês, a exemplo da Sinagoga, mas dela resta-nos apenas referência literal, nenhuma fisionomia.

Analisando as vistas do Recife legadas pelos pintores, pouco mais podemos adiantar quanto à arquitetura das moradias. Infelizmente apagada foi a memória da presença holandesa. Seus edifícios destruídos ou remodelados, logo terão novas fisionomias, quando do retorno dos portugueses, após a expulsão dos nórdicos. Nas vistas da cidade, do século XIX desde aquela das mais antigas de R. Schimidt, panorâmica,[12] já não se percebe nenhum prédio holandês. Talvez propositadamente o luso-brasileiro substituiu as casas flamengas, as 'obras flamengas', por casas de modelos ibéricos, e tudo se passou como se nada tivesse acontecido.

As inúmeras fortificações de origem holandesa do Recife e de outras partes serão reconstruídas, e de terra passam a ser de pedras, com o revestimento dos baluartes e cortinas, durante a segunda metade do século XVII e por todo o seguinte, e a influência maior será no que respeita ao traçado, na maioria mantido após a capitulação da Taborda. Algumas fortificações desapareceram, absorvidas pelo crescimento da cidade, e os canais abertos na Nova Maurícia foram fechados quando da reocupação da área com as novas construções que constituem o atual bairro de São José.

4.4 A Cidade Maurícia e a Nova Maurícia

Resta-nos falar do desenho urbano da construção da Nova Maurícia e de outras obras executadas quando do governo do conde Maurício de Nassau.

Os quatro principais mapas da cidade do Recife, desde 1631 a 1648, estudados pelo historiador José Antônio Gonsalves de Mello,[13] se constituem na melhor documentação para o conhecimento do desenvolvimento urbano daquela cidade durante o domínio holandês.

No primeiro dos mapas, de autoria de Andreas Drewisch, datado de 1631, não se encontra definido o desenho urbano, no que se refere às quadras, da península do Recife, apenas sua muralha, o forte do Brum, com seu hornaveque, o do Buraco, o de Madame Bruyne, apenas projetado. No lado da ilha de Antônio Vaz já se encontra envolvido o convento franciscano de Santo Antônio por um fosso de 24 pés de largura, por 8 de profundidade, constituindo-se no forte Ernesto, construído pelos holandeses em 1630, após a rendição do Recife; grande hornaveque ao sul do forte Ernesto;[14] quatro redutos, a oeste do mesmo forte; o forte das Cinco Pontas, Frederico Henrique; o de Waerdenburch, das 'Três Pontas', nas salinas, e outras construções portuguesas na ilha e na banda do continente. Na verdade, o mapa nos informa da pouca ocupação da ilha e do continente, onde construções esparsas e alagados demonstram uma configuração do leito do rio Capibaribe, bem maior que a atual. Por outro lado, as áreas baixas da ilha e os hornaveques executados, definem o estado de lutas ao qual ainda estava sujeito o Recife, onde a preocupação da defesa não deixou lugar a maiores cuidados com relação ao traçado urbano das ruas, e não se tinham iniciados, ao que tudo indica, os aterros e canais na urbanização da ilha de Antônio Vaz. As fortificações de terra, distribuídas em redor do Recife em pontos estratégicos, definem o nível de conhecimento dos engenheiros-militares holandeses, no que respeita às novas orientações quanto ao traçado dos redutos, fortes e fortalezas.

O conhecimento do estágio de ocupação da extremidade da península do 'povo', da topografia urbana, é-nos dado pela cartografia portuguesa, conforme acentua o mesmo historiador já citado, no atlas de João Teixeira Albernaz I, de 1631.[15] No mapa "Barra e Porto de Pernãbuco", já se configuram as ruas do bairro de São Frei Pedro Gonçalves, delineadas ao longo da península, dentro da futura muralha desenhada no mapa de A. Drewisch, e com praticamente uma rua principal, já se demarcando outras que se somarão em paralelo, e as transversais. O traçado é eminentemente português e decorrente da própria disposição da terra alongada, estreita, protegida pelos arrecifes. A principal rua se encurva em direção a Antônio Vaz, em forma natural, no sentido da travessia do rio que, provavelmente, já se fazia desde o seu extremo oeste.

Um segundo mapa, incluído no livro de Gaspar Barleus, do ano de 1637, de autoria desconhecida, já nos mostra o crescimento ocorrido nos sete anos, desde a conquista de Olinda e tomada do Recife. Neste mapa o Recife já se encontra mais povoado, mas, apesar de tudo, mantendo ainda apenas uma rua principal. Não se encontra totalmente construída a muralha desenhada no mapa de A. Drewisch, talvez por conta

do desenvolvimento do povoado para o lado do mar, ou porque aquela muralha não tenha sido totalmente concluída. Na vista "T Recife de Pernambuco", de 1630-31, se tem na verdade uma paliçada de madeira, com seu trapiche, indicado também no mapa de 1631. No mapa de 1637 os quarteirões são longos e estreitos, já se configurando o uso de sobrados e casas térreas coladas umas às outras, em disposição já corrente na Europa, a exemplo da cidade de Bolonha, na Itália, com seus telhados em duas águas, para frente e para os fundos das edificações.[16] Algumas construções isoladas e becos as separando das outras, conforme se pode ver tambem, quanto aos alçados, na gravura já citada. Por outro lado, quanto ao Recife de 1637, uma melhor compreensão do seu aspecto urbano se tem, no que respeita ao adensamento das construções em ruas estreitas, através das pinturas, desenhos e gravuras de Frans Post executadas pouco depois dessa data. A gravura panorâmica do mesmo artista que ilustra a obra de Barleus já citada, nos dá uma perfeita fisionomia do Recife, comparável, para efeito de estudos maiores, com o mapa em tela.

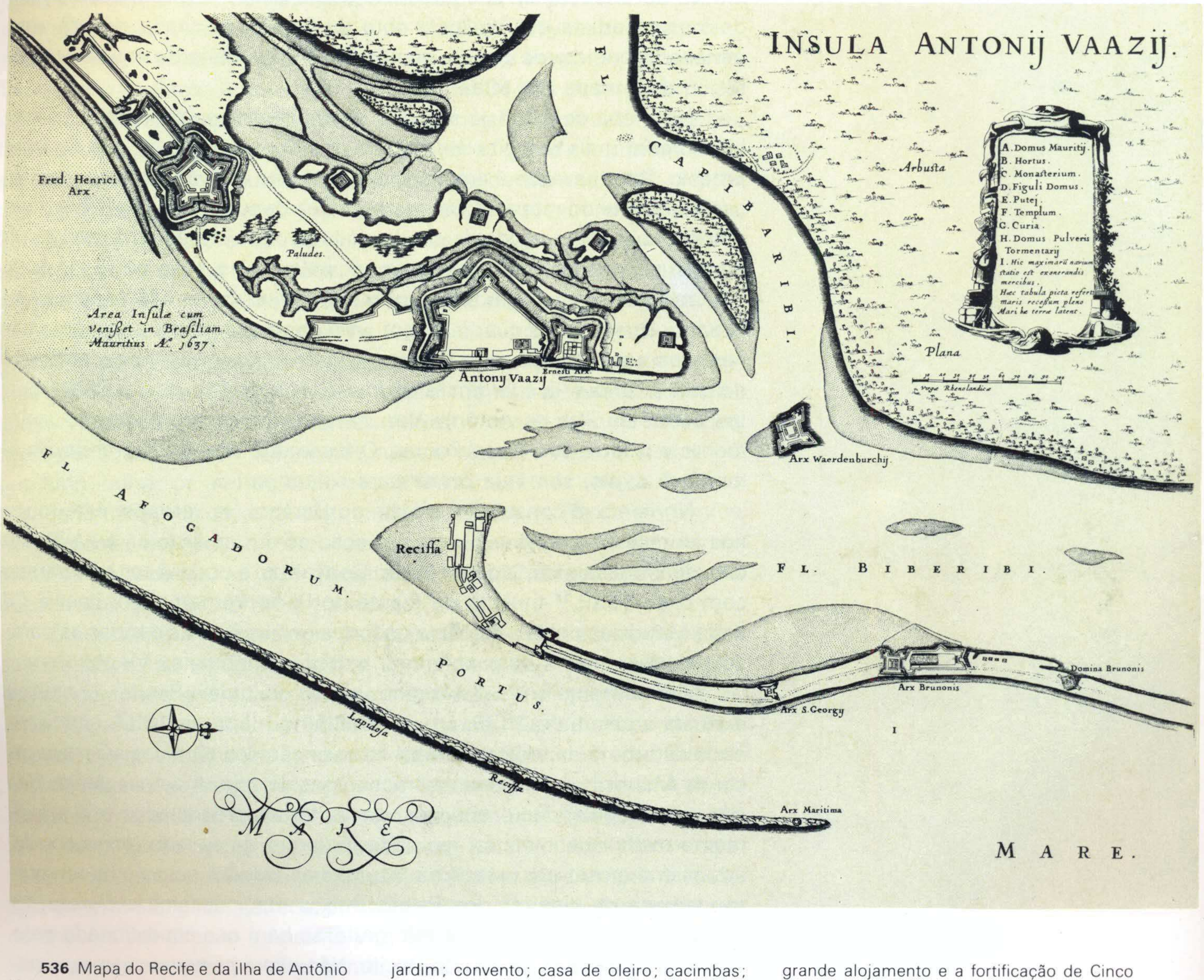
No mapa de 1637 já algumas modificações se processaram, embora digam mais respeito ao traçado dos hornaveques, ao sul do forte Ernesto. O hornaveque é ampliado e se delimita através de fosso, em traçado diferente do mapa de Drewisch, a área denominada Groot Kwartier, grande alojamento, ainda de caráter militar, onde se vêem no interior algumas construções portuguesas, principalmente a casa portuguesa de 'Pedro Álvares' e um jardim, o primeiro, talvez do conde Maurício de Nassau. Duas longas quadras, com uma passagem entre elas e uma terceira mais próxima ao forte Ernesto, separada por um espaço, no fundo do qual se encontra o jardim referido. Há uma melhor indicação das partes baixas da ilha de Antônio Vaz, na parte sul, entre o grande alojamento e o forte das Cinco Pontas. O fosso que envolve o grande alojamento é duplo, com sua ponte para o lado sul.

No istmo já construído, o forte do Buraco. Na verdade, este mapa nos fornece uma mais segura informação do arruamento da área do Recife, da Freguesia de São Frei Pedro Gonçalves, e poderá ser comparado com o de 1639,[17] titulado de Planta do Porto Pernambuco, com a Cidade Maurícia, a aldeia Recife e os fortes circunvizinhos e todas as particularidades dele: é obra anônima, atribuída a Johanes Vingboons.

Do confronto entre o desenho urbano da 'aldeia Recife', conforme explicita a planta de 1639, e o constante no mapa de 1637, citado, se pode deduzir já da importância da intervenção dos técnicos a serviço do conde Maurício de Nassau no trecho considerado. A ampliação do Recife, com regularidade, onde os claros foram preenchidos e o arruamento melhor definido, foi realizada já dentro do sentido renovador do urbanismo, posto em prática na Europa nas cidades novas e na renovação urbana de cidades dos Países Baixos. Racionalismo e clareza no trato do desenho urbano que reformula, se bem que condicionado pelo existente, o traçado urbano do Recife. Não altera as novas ruas o princípio anterior, mas lhe dá maior organicidade, se bem que vinculada à exigüidade do terreno e às dificuldades de crescimento decorrentes do rio e do mar. A muralha completa envolve todo o conjunto, definindo as portas norte e sul.

A planta de 1639 revela pela primeira vez, segundo o historiador José Antônio Gonsalves de Mello, o projeto de urbanização da Cidade Maurícia, na ilha de Antônio Vaz, "essencialmente a área que veio a ser chamada de Nova Maurícia".

No trecho interior ao hornaveque, conhecido por grande alojamento, já podemos constatar a existência de quadras e a definição de uma grande praça, a que é hoje a praça da Independência. A ocupação do trecho protegido pelo duplo fosso, ao sul do forte Ernesto, é racional e lembra o trecho central, quanto à concepção urbana de Charleville,[18] no que se refere à visão atualizada, de natureza urbanística dos que cercavam o conde ou talvez dele mesmo. A mesma regularidade, memória de Amsterdam à altura de sua ampliação no século XVII, se faz presente no traçado da Nova Maurícia, onde para drenagem das áreas baixas se



536 Mapa do Recife e da ilha de Antônio Vaz, quando da vinda de Maurício de Nassau ao Brasil, em 1637, autor desconhecido, inserta sob forma de gravura no livro de Gaspar Barleus, publicado em Amsterdam em 1647, por encomenda do próprio conde João Maurício de Nassau Siegen. A planta traz preciosas indicações do traçado urbano da ilha e da povoação do Recife. Na cartela, ilustradora, se indica a casa de Maurício; o jardim; convento; casa de oleiro; cacimbas; igreja; sede do governo; casa da pólvora e outras anotações referentes ao porto. É talvez a primeira indicação holandesa do arruamento do trecho do Recife e da ilha de Antônio Vaz. As intervenções holandesas se fazem sentir já na preocupação em fortificar a ilha e o Recife. As fortificações deveriam ser de terra e o *groot kwartier* se encontra protegido por fosso duplo. A área entre esse grande alojamento e a fortificação de Cinco Pontas é terra alagada e baixa. Quatro redutos protegem a ilha no lado do continente. Todo o sistema defensivo é voltado para o lado deste continente. A linha de defesa se inicia em Cinco Pontas, vem pelos quatro redutos, forte Waardenburchy e Brum; daí retorna para S. Jorge e aldeia do Recife, parcialmente com muralha do lado oeste, onde apenas pequeno trecho se encontra fortificado do lado do mar.

fizeram canais que se cruzam e se ligam aos fossos do grande hornaveque e do forte das Cinco Pontas. Tal projeto não foi inteiramente cumprido, mas, nas vistas de Frans Post que ilustram o livro já citado de Barleus, se pode ver algumas casas construídas entre o hornaveque grande e o forte das Cinco Pontas.

Apesar de atribuído a Pieter Post tal plano, preferimos deixar como de autoria desconhecida. Ele é fruto do próprio grau de desenvolvimento do urbanismo holandês dos Países Baixos, e decorrente da aplicação no Recife de princípios novos vindos da Europa, de conhecimento dos cartógrafos holandeses e talvez do próprio conde Maurício de Nassau.

Tais princípios, traduzidos desde a cidade ideal do Renascimento, trazem em seu bojo aquela filosofia da nova cidade onde toda motivação

de ordem sagrada e religiosa desapareceu, substituída por uma atitude científica, levada amiúde ao limite da racionalidade ahistórica.[19]

537 "Mauritiopolis Reciffa, et Circumjacentia Castra", entre 1637-44, gravura em cobre, atribuída a Georg Marcgraf, sem escala, *in* Barleus, Gaspar, *op. cit.*

A intenção do conde Maurício de Nassau é coerente com a maneira holandesa de utilizar o solo, "onde o governo expropria o terreno, constrói canais e vende parcelas de terreno (1607) a quem deseja construir sua casa, recuperando o dinheiro investido; os particulares devem seguir ao detalhe as minuciosas regulamentações construtivas que esta-

belecem o caráter do edifício e os gastos a cargo do proprietário".[20] Isto se complementa com a definição da regularidade das parcelas construídas, das casas com larguras uniformes, e considerando-se ainda a necessidade de variedade das fachadas.

Assim, o conde Maurício de Nassau vem configurar no seu projeto de expansão urbana as posturas e a filosofia dos traçados de cidades novas dos Países Baixos e as interferências governamentais em cidades antigas.

Quanto à regularidade do traçado, não se fez mais que seguir as diretrizes já fixadas desde meados do século XVI, com o traçado de Vitry-le-François (1545) de Girolamo Marini, engenheiro de cidades e fortificações, como outros que se encarregaram de propagar as idéias novas em moda por toda a parte. Durante o século XVII, serão os holandeses que irão alcançar a supremacia como potência ultramarina e desenvolver tais idéias no que respeita ao urbanismo. Em 20 anos fundaram importantes cidades no ultramar: Batávia (hoje Jacarta), 1619; Nova Amsterdam (New York), 1625; Mauristad (Recife), Willenstad (Curaçao), 1635 e Cidade do Cabo (África do Sul), 1637.[21]

Um estudo comparado de tais cidades deveria ser realizado e talvez trouxesse maiores informações sobre o plano da Cidade Maurícia.

Um último mapa (1648) que bem define simbolicamente o final do domínio holandês, de C. Golijath, nos mostra em bom desenho a localização dos palácios construídos por Nassau e, no que respeita ao traçado da Maurícia e Nova Maurícia, vem pouco acrescentar ao que já foi dito. É-nos importante o mapa pela sua exatidão e porque estende a grande parte do continente a localização de outras construções existentes merecedoras de uma análise mais profunda.

Com a capitulação da Taborda, termina o domínio holandês. Daí em diante a cidade perderá gradativamente, nos edifícios, a memória da presença holandesa, mas, em estudo das plantas do Recife posteriores à ocupação, se verifica a permanência do traçado no trecho correspondente ao interior do grande hornaveque, com as atuais ruas do Imperador, Nova, Duque de Caxias e outras, onde as construções foram substituídas ou renovadas, mas o traçado permaneceu com os aterros que se fizeram no fosso. Com respeito a Nova Maurícia, destruída durante o próprio período holandês, por razões de defesa, as novas ruas delineadas para a constituição do bairro de São José seguiram a direção daquele traçado regular de origem flamenga, com as adaptações às condições portuguesas, nem sempre fiéis às conquistas singulares, urbanas, do período do conde de Nassau.[22]

Que nos resta do período holandês? Algumas pedras guardadas ciosamente no Museu do Estado;[23] o acervo monumental de pinturas, gravuras e desenhos de artistas notáveis; um conjunto azulejar fixado no claustro do convento de Santo Antônio do Recife e a memória em livros da conquista, da permanência e das guerras.

Do Brasil holandês e dos que nele viveram, a história e as estórias enriquecem a memória nacional.

ENGENHEIROS, PINTORES, CARTÓGRAFOS E DESENHISTAS EM PERNAMBUCO, DURANTE O DOMINIO HOLANDÊS.

Albert Eckhout (1610-66), holandês, pintor, permaneceu no Nordeste entre 1637-44.
Andreas Drewisch Bongesaltensis ou *Longesaltensis*, engenheiro-militar, permaneceu no Nordeste entre 1631-35.
Anthony de Later, pintor, permaneceu no Nordeste entre 1643-45.
Cornelis Bastiaanszoon Golijath (1610-62), cartógrafo, esteve no Nordeste em 1637.
Egbert Vaer, mestre-construtor, esteve no Nordeste em 1639 e faleceu em 1641.
Frans Janszoon Post (1612-80), holandês, pintor, permaneceu no Nordeste entre 1636-44.
Georg Marcgraf (1610-43), alemão, naturalista e desenhista, esteve no Nordeste em 1638.
Hendrik van Berchen, engenheiro, permaneceu no Nordeste entre 1637-38, data de seu falecimento.
Johan Walther (1600-79), alemão, pintor.
Michiel Pieterszoon Schilder, mestre-construtor, esteve no Nordeste em 1639.
Paulus Auwaarts, pintor, esteve no Nordeste em 1650.
Pieter Coninxloo (1604-48), pintor.
Pieter van Bueren, engenheiro, esteve no Nordeste em 1630.
Pierre Gondreville, cartógrafo, esteve no Nordeste em 1637.
Sems, engenheiro, esteve no Nordeste em 1631.
Sicke de Groot, mestre-fortificador, esteve no Nordeste em 1631.
Tobias Commersteijn, engenheiro, permaneceu no Nordeste entre 1631-36.
Zacharias Wagener (1614-68), alemão, pintor, permaneceu no Nordeste entre 1634-41.

Nota — Não se sabe a data de nascimento e morte da maioria. Somente foi possível levantar seus períodos de permanência no Nordeste

NOTAS

1. Anotadas as pinturas, gravuras e desenhos pelo embaixador Joaquim de Sousa-Leão, no livro sobre o pintor, em seu *Catalogue raisonné*. Sousa-Leão, Joaquim de. *Frans Post – 1612-1680*. Rio de Janeiro — Amsterdam, Livraria Kosmos Editora, 1973.

2. A Vila de Olinda "só poderá ser fortificada mediante grandes despesas e uma força militar muito considerável". Este foi o resultado a que chegaram os holandeses quando da inspeção realizada a 19 de março de 1630. Da inspeção participaram o coronel Diederik van Waerdenburch e o engenheiro Tobias Commersteijn. Em carta de 2 de abril do Conselho Político de Pernambuco endereçada ao órgão de direção da Companhia das Índias Ocidentais, o chamado Conselho dos XIX, é citado, do relatório do engenheiro Kommersteijn, o seguinte trecho: "a cidade, segundo o relatório do engenheiro, é muito irregular e não tem condições de ser fortificada para enfrentar um exército real . . . mas o Recife, onde estão localizados os armazéns, é considerado capaz de ser transformado num lugar inexpugnável".
Gonsalves de Mello, José Antônio. *Cartografia holandesa do Recife – Estudos dos principais mapas da cidade no período de 1631-1648*. Recife, Publicação PHNG/2, 1976. p. 9.
Um parecer de 31 de janeiro de 1631, assinado por Andreas Drewisch e Pieter Van Bueren, conclui pela impossibilidade de ser fortificada a Vila de Olinda, e pela proposta de serem preferidos o Recife e a ilha de Antônio Vaz para base do exército holandês, aconselhando ao mesmo tempo o abandono e arrasamento da mesma vila. id., p. 11.

3. Laet, Joannes de. *História ou Annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Índias Occidentaes, desde seu começo até o fim do anno de 1636*. Trad. José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior, Rio de Janeiro, Oficinas Gráficas Biblioteca Nacional, 1916-1925.

4. Gonsalves de Mello, José Antônio. op. cit., 1976. p. 9, nota 6.

5. Sousa-Leão, Joaquim de. *Frans Post – 1612-1680*. Rio de Janeiro — Amsterdam, Livraria Kosmos Editora, 1973.

6. id. p. 67 — nº 17 do *Catalogue raisonné*.

7. Costa, Lúcio. Arquitetura jesuítica no Brasil. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 9-105.

8. Salvador, frei Manuel Calado do. *O valeroso Lucideno*, Recife, 1942. 2 v.

9. Leão, Joaquim de Sousa, op. cit. p. 74. Mauritsstad and Recife, nº 25 do *Catalogue raisonné*.

10. Der Hof sein Excelenz, de Zacharias Wagener.

11. "Modesto nas dimensões e singelo de linhas, mas bem equilibrados os três corpos, obedece o palácio das Torres a um modelo de arquitetura generalizado no século XVII. Um bloco cúbico, flanqueado por dois pavilhões assobradados que rematam as alas pela frente, nos limites do cais marginal. Seu ar de claustro missionário, seu despretencioso beiral e a arcada barroca, enquadram-se no ambiente português do Recife, uma prova a mais do bom senso que presidiu a obra e da provável interferência do governador que já por aí se adivinha conquistada pelo meio. A nota original, o cunho flamengo imprime-o a verticalidade das duas torres esbeltas, ligadas por um passadiço coberto, o qual se apóia à altura do último pavimento, em quatro pilastras que nascem da cumeeira. Servia uma dessas torres de farol aos navegantes e a outra de observatório astronômico — o primeiro que se fundou na América.
Leão, Joaquim de Sousa. Palácio das Torres. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, 1946. n. 10, p. 135-67. Também Robert Smith trata em seu trabalho "Arquitetura civil do período colonial" (*Revista do IPHAN* nº 17), dos palácios da Boa Vista e das Torres.

12. Panorama da ilha de Sto. Antônio, vista do bairro do Recife. R. Schimidt — 1826-32 — 178 x 288 mm — Col. Gilberto Ferrez — Água-tinta em branco e preto ou colorida, gravada pelo suíço Frederico Salathé — editada pelo suíço João Steinmann — 1826-32.

13. O trabalho ora citado, o mais completo sobre o Recife holandês, praticamente esgota o assunto, e repetir as indicações do historiador pernambucano seria desnecessário e mesmo sem sentido, uma vez que melhor seria a consulta direta à fonte. Assim, as observações mais importantes serão anotadas no presente estudo e outras poderão ser lidas no próprio trabalho. Gonsalves de Mello, José Antônio. op. cit.

14. Na área do grande hornaveque estava compreendido, segundo indica o mapa de Drewisch, "o nosso primeiro local de justiça, onde se faziam as execuções, e uma casa portuguesa", que viria a ser, de 1637 a 1642, a residência do conde de Nassau. Gonsalves de Mello, José Antônio. op. cit. p. 12.
Este hornaveque se modifica de forma de 1631 a 1637. A área interna deste hornaveque é chamada de *groot kwartier*. No interior deste hornaveque se situavam a 'casa portuguesa' citada, e o *hortus*, certamente um jardim. Gonsalves de Mello, José Antônio. op. cit. p. 18.

15. Portugaliae Monumenta Cartographica — Vol. IV — estampa 479-A. — Lisboa, 1960.

16. Cervellati, Pier Luigi et alii. *La nuova cultura delle città*. Milano, Edizioni Scientifiche e Tecniche — Mondadori, 1977.
Ao estudar o centro histórico de Bolonha indica os autores o tipo de loteamento urbano adotado e os modelos principais de moradias. Utilizam documentos dos séculos XVI e XVII, de grande importância para a arquitetura urbana do Brasil e Portugal.

17. O mapa referido faz parte de um atlas chamado Atlas Bom, desenhado, embora apenas uma das folhas esteja assinada por Joan Vingboons. Segundo o historiador José Antônio Gonsalves de Mello todo o atlas pode ser atribuído ao copista referido. O mesmo historiador assinala a importância do mapa quando diz que ele revela pela primeira vez o projeto de urbanização da Cidade Maurícia e da parte que veio a ser chamada de Nova Maurícia.
A Nova Maurícia compreendia o trecho que hoje corresponde à parte do bairro de Santo Antônio e de São José, desde a atual praça Dezessete até a fortaleza de Cinco Pontas. Foram melhoramentos introduzidos pelo conde Maurício de Nassau, e referidos pelos contemporâneos frei Manuel Calado do Salvador e Gaspar Barleus. O primeiro, que viveu na Cidade Maurícia e testemunhou os melhoramentos da ilha de Antônio Vaz, se refere em seu livro que "andava o Príncipe Conde de Nassau tão ocupado em fabricar sua nova cidade, que para afervorar aos moradores a fazerem casas, ele mesmo com muita curiosidade, lhe andava deitando medidas e endireitando as ruas, para ficar a povoação mais vistosa, e lhe trouxe a entrar por meio dela, por um dique ou levada, a água do Capibaribe . . . por o qual dique entravam canoas, batéis e barcas para o serviço dos moradores, por debaixo das pontes de madeira com que atravessou em algu-

mas partes este dique à moda de Holanda, de sorte que aquela Ilha ficava toda rodeada de água" . . .
Barleus nos confirma a informação do frade e diz do processo de drenagem, tão conhecido dos mestres holandeses, utilizado no Recife, pelos construtores a serviço do conde de Nassau.
No plano de melhoramentos as ruas se cortam em ângulo reto, deixando-se espaços para feiras e mercados. Há no traçado a preocupação de defesa, expressa pelos fossos, em linha fortificada. As pontes que ligavam o Recife a Antônio Vaz e esta ilha ao continente estão indicadas pela primeira vez neste mapa, conforme nos diz o historiador pernambucano já referido.

18. Plano de Charleville, França — entre 1606 e 1620 Carlo di Gonzaga — Nevers, construiu a primeira cidade residência da França. A planta de Charleville é um retângulo com uma 'praça ducal' no centro, marcada por edifícios uniformes e dominada por um palácio que ocupa o lado oeste. In: Galantay, Ervin y. *Nuevas ciudades – De la antiguedad a nuestros dias*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

19. Sica, Paulo. *La image de la ciudad – De Esparta a Las Vegas*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1977.

20. Benevolo, Leonardo. *Diseño de la ciudad, 4*. México DF, Gustavo Gili, 1978. p. 184-193.
Ao estudar o desenvolvimento urbano de Amsterdam, Leonardo Benevolo nos fornece importantes indicações para o urbanismo holandês, onde destaca os métodos administrativos medievais, as contribuições da ciência e da tecnologia moderna e o espírito de regularidade da cultura visual do Renascimento.

21. Galantay, Ervin y. *Nuevas ciudades – De la antiguedad a nuestros dias*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977. p. 52.

22. Veja-se por exemplo a planta da cidade do Recife de autoria de Diogo da Silva Vellozo, 1737 . . . e outras posteriores.

23. Pedras encontradas em uma demolição na rua Vigário Tenório, Recife, hoje recolhidas no Museu do Estado, uma delas traz a data 1637 em uma cartela.

BIBLIOGRAFIA

Cartografia geral

MOTA, Armando Cortezão Teixeira da. *Portugália Monumenta Cartográphica*. Lisboa, s.ed., 1960.

WIEDER, F.C. *Monumenta Cartográphica*. Haia, s. ed., 1925-33.

Cartografia específica

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *A cartografia holandesa do Recife – Estudo dos principais mapas da cidade, do período de 1631-1648*. Recife, s.ed., 1976 (Publicação PHNG, 2).

Arquitetura, pintura, urbanismo e outros

CARDOSO, Joaquim. Observações em torno da história da cidade do Recife no período holandês. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 4, 1940.

INVENTÁRIO das armas e petrechos bélicos que os holandeses deixaram em Pernambuco, e dos prédios edificados ou restaurados até 1654. 2. ed. Recife, s. ed. 1940.

LARSEN, E. *Frans Post, interprète du Brésil*. Amsterdam, Rio de Janeiro, Colibris, 1962.

SMITH, Robert C. Arquitetura civil no período colonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, v. 17.*.

LEÃO, J. de Sousa. *Frans Post – 1612-1680*. Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Editora, 1973.

— Palácio das Torres. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 135-67, 1946.

Obras gerais

BAERLE, C. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício conde de Nassau*. Rio, s. ed., 1940.

BAERS, João. *Olinda Conquistada. Narrativa do Padre . . .* traduzido do Holandês por Alfredo de Carvalho. Recife, s. ed., 1898.

CALADO, frei Manuel *O valeroso Lucideno ou Triunfo da liberdade*. Recife, s. ed., 1942.

LAET, Joannes de. *História ou Annaes dos feitos da Companhia Privilegiada das Índias Occidentaes, desde seu começo até o fim do anno de 1636*. Tradução dos Drs. José Hygino Duarte Pereira e Pedro Souto Maior. Rio de Janeiro, Officinas Graphicas da Bibliotheca Nacional, 1916-1925.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos flamengos*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1947.

— *Diálogos das grandezas do Brasil* (1ª edição integral, segundo o apógrafo da Universidade de Leiden). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1962.

RODRIGUES, José Honório & RIBEIRO, Joaquim. *Civilização holandesa no Brasil*. São Paulo, s. ed., 1940.

VARNHAGEN, F. A. de. *História das lutas com os holandeses no Brasil*. Viena, s. ed., 1871.

WAETJEN, Hermann. *Das Holaendische Koloniareich in Brasilien*. Gotha, s. ed., 1921.

Os pintores de Nassau

5

José Roberto Teixeira Leite

5.1 Introdução

539 "Retrato de Maurício de Nassau", cópia do original de P. Nason, óleo s/ tela 79 x 64, col. M. N. B. — A., Rio de Janeiro.

Embora uma antiga tradição literária sustente ter Colombo trazido ao Novo Mundo um pintor, a fim de retratar o Paraíso Terrestre por ele então descoberto, a verdade é que as primeiras expedições que tocaram a América não traziam artistas, mas soldados, comerciantes e padres — porque seu objetivo era o lucro e a conquista das terras e das almas. Por isso causa ainda maior admiração o fato de o conde João Maurício de Nassau-Siegen, governador-capitão e almirante-geral do Brasil entre 1637 e 1644, ter-se feito acompanhar durante todo o tempo de sua administração por pintores pagos do seu próprio bolso, num momento crucial da fixação holandesa no Nordeste, quando problemas militares e políticos mal deixavam tempo para outras preocupações.

Os artistas de Nassau não foram porém os primeiros pintores a trabalhar no país: já no século XVI viajantes europeus tiveram à sua disposição desenhistas e mesmo pintores, e alguns parece que possuíam, inclusive, pendores artísticos. Jean de Léry, que esteve em 1555 no Brasil, escreve em sua *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil*, de 1578, ter tido então como companheiro a certo Jean Gardien, "expert en l'art du pourtrait"; em *Les singularitez de la France Antarctique*, André Thevet afirma ter usado "pourtraits au naturel faits d'aprés creon que j'ai rapporté de dessus les lieux", em 1557, enquanto François Descerpz assevera ter lançado mão, como fonte de algumas ilustrações brasileiras, do seu *Recueil de la diversité des habits* (1562), "quelques desseins du deffunct Roberval, Capitaine pour le Roy, & d'un certain Portugais ayãt frequenté plusieurs & divers pays".

Pintores holandeses e flamengos já trabalhavam no Brasil mesmo antes da chegada de Nassau: holandês por exemplo era o jesuíta Belchior Paulo, ou Paielo, ativo na Bahia, em Pernambuco, em Santos e no Rio de Janeiro nas duas últimas décadas do século XVI; flamengo foi

João Batista, de Horn, o qual, protestante e pintor profissional, converteu-se ao catolicismo e em 1606 ingressou na Sociedade de Jesus de Pernambuco, falecendo três anos depois; flamengo era também Remacle Le Gott, ou Inácio Lagott, o qual, chegado em 1628 ao Brasil, em 1636 teve de retornar à Europa, talvez porque a invasão holandesa de Pernambuco, em 1632, o tivesse tornado *personna non grata* a portugueses e brasileiros.

Também pintores portugueses e mesmo brasileiros precederam aqueles de Nassau. Assim, em Olinda vivia em 1595 Hierônimo de Mendonça, nascido no Porto, e na mesma cidade nasceu, trabalhou e morreu uma curiosa mulher pintora a quem se referem, com admiração, Fernão Cardim e Domingos do Loreto Couto: Rita Joana de Souza (1595-1618). Também deve ser aqui lembrado o autor das ilustrações do chamado *Códice de frei Cristóvão de Lisboa*, do qual o Arquivo Histórico Colonial de Lisboa, que o conserva, fez publicar em 1968 preciosa edição fac-similar. Trata-se de um conjunto de desenhos a bico de pena de mamíferos, aves, peixes e plantas do Maranhão, talvez devidos ao próprio frei Cristóvão, primeiro Custódio da Ordem franciscana naquele Estado, em 1624.

Sem dúvida, foram os pintores de Nassau os primeiros de sólida formação profissional que entre nós trabalharam, tal como foram os primeiros a no Brasil — e de modo genérico no Novo Mundo — abordar temas e motivos profanos de paisagens, figuras humanas e de animais, retratos e naturezas-mortas em suas pinturas. A obra que nos legaram, como escreveu em 1942 Ribeiro Couto acerca de Frans Post, "é cronologicamente a primeira pintura de terras exóticas descobertas e visitadas no ciclo das viagens européias, depois da Renascença", correspondendo também, como informa Horst Gerson (*Ausbreitung der Niederlaendischen Malerei*, Haarlem, 1942), à primeira arremetida da arte holandesa num território localizado fora da Europa.

Quantos terão sido, porém, os pintores de que dispôs Nassau? Ele mesmo, na carta que endereçou em 21 de dezembro de 1678 ao marquês de Pomponne, oferecendo ao rei Luiz XIV de França o que sobrara de suas preciosidades brasileiras — "environ quarante tant grands que petits tableaux, tous originels" —, fala em "six peintres, dont chacun a curieusement peint à quoy il estoit le plus capable". Desconhece-se se Nassau exagerou, para espicaçar a curiosidade do rei, se disse a verdade ou se, como alguns estudiosos chegaram a aventar, falou em linguagem figurada, incluindo entre os pintores também literatos como Plancte e cientistas como Piso; de qualquer maneira, não se logrou até hoje identificar esses seis pintores, já que apenas três são citados em documentos: Post (1612-80), Eckhout (1610-66?) e o cartógrafo Marcgraff (1610-43), a eles podendo adicionar-se Zacharias Wagener (1614-68), despenseiro e nas horas vagas desenhista. Para completar e mesmo ultrapassar o sexteto mencionado por Nassau, teríamos de recorrer a pintores de permanência curta ou incerta no Brasil, como Abraham Willaerts ou os irmãos Bonaventura e Gillis Peeters, a cartógrafos, como Jan Vingboons, e até a artistas amadores como o recém-descoberto Caspar Schmalkalden, artisticamente aproximável de Wagener e autor, como ele, de numerosas ilustrações do que logrou ver no país, nos poucos momentos de folga de sua carreira militar.

5.2 Frans Post

Talvez o mais notável dos pintores de Nassau e decerto o primeiro paisagista europeu que trabalhou nas Américas tenha sido Frans Post (1612-80), filho do pintor vitralista Jan Post (? -1614) e irmão do grande arquiteto Pieter Post (1608-69). Órfão de pai aos dois anos, Post teve infância penosa, ignorando-se os detalhes de sua aprendizagem artística. Não é impossível que tenha estudado com o irmão, ou com o mestre desse, Salomon de Bray. Terá também sofrido a influência dos principais vultos da Escola de Haarlem de princípios do século XVII, em especial de Salomon Van Ruysdael (c. 1600-70) e de Pieter Molijn (1595-1661), cujos ateliês bem pode ter freqüentado. Seja como for, Post nos primeiros anos de sua carreira envereda pela senda aberta pelos grandes iniciadores da paisagem seiscentista holandesa, como os acima citados, e ainda Esaias Van de Velde (1595-1656) e seu discípulo Jan Van Goyen (1595-1656), sem falar em Cornelis Vroom (1596-1665), com quem guarda muitas afinidades.[1]

Tinha Post 24 anos quando embarcou com Nassau para o Brasil, onde "acompanhou o governador nas suas campanhas, teve residência no palácio das Torres e parece ter-se tornado seu íntimo durante todo o tempo em que aí viveram" (Souza Leão). No decurso da permanência no Brasil terá também visitado outros domínios da Companhia das Índias Ocidentais na África e na América: o Detroit Institute of Arts expôs em 1942 uma "Vista de São Tomé", atribuída a Post [2], e numa "Paisagem das Índias Ocidentais" de autoria de Post e que até 1940 se achava em poder do negociante D. Katz, de Dieren, Erik Larsen reconhece um sítio que não possui ambiência brasileira, mas sim, no seu entender, "l'aspect d'un établissement hollandais aux Antilles, Curaçao ou Saint-Martin".[3]

Post passou cerca de oito anos no Brasil, tendo regressado à Europa antes de Nassau, já que a 29 de maio de 1644 era-lhe paga em Bueren certa quantia por conta de "een groot stuk schildery vande gelegenheijt der Lantschappen in West-Indien bij hem gemaeckt"; no respectivo recibo, Post é identificado como "Schilder bij den Heere Grave Mauritz, Generael van de West-Indien".[4]

Após executar em 1645 as ilustrações para o *Rerum per octennium in Brasilia,* Post desligou-se profissionalmente de Nassau, ingressou na Confraria de São Lucas de Haarlem em 1646 e passou a pintar por conta própria quadros de assunto brasileiro, vendendo-os aos que os desejassem. Casando-se em 1650, viúvo em 1664, Post foi retratado por Frans Hals (1580/81-1666) por volta de 1654:[5] " . . .um burguês de olhar inteligente e bem-humorado, de espessa face bonachona e cabeleira hirsuta, sob negro feltro de copa afunilada, vestes em monocromática austeridade . . . um desses espíritos contemplativos, que se com-

prazem em olhar as coisas, sem imaginação, mas com agudeza, a lhes penetrarem a essência".[6] Mas esse burguês bonachão passará os últimos anos de vida de modo obscuro, entregue a excessos alcoólicos que lhe minariam a capacidade criadora e o impediriam de ser o enviado do príncipe de Nassau a Luís XIV, em 1679: "O velho Post, que ainda vive, seria a pessoa mais indicada, mas está de tal modo desmoralizado pela bebida, e tão trêmulo, que seus amigos o consideram inapresentável ao Rei".[7]

Frans Post faleceu em fevereiro de 1680, tendo sido enterrado segundo Arnold Houbraken a 17 desse mês, na Groote Kerk de Haarlem.

540 Frans Post – "Carro de Bois", 1638, óleo s/ tela, 61 x 88, col. Museu do Louvre, Paris.

A obra

Frans Post não foi pintor de grande produção; ao largo de uma carreira de cerca de quarenta anos, terá pintado entre duas e três centenas de obras, das quais em 1973 Sousa Leão logrou ainda elencar 143. A produção relativamente escassa revela que Post não obteve muito sucesso com suas 'paisagens das Índias Ocidentais', a maior parte dos que lhe adquiriram as obras sendo, possivelmente, antigos colonos no Brasil.

Também não teve Post discípulos ou seguidores, a não ser, talvez, seu sobrinho Jan Post, filho de Pieter Post e possível colaborador em obras tardias. É admissível que, após o desaparecimento do tio, Jan tenha continuado a pintar paisagens do Brasil. Assim, o catálogo da coleção artística conservada no castelo de Honsholredijk arrola, em 1764,

duas obras de Jan Post representando sítios das Índias Ocidentais, embora com a indicação errônea de que foram pintadas do natural. Jan, nascido em 1639, nunca esteve no Brasil; nada impede, porém, que tenha colaborado tardiamente com o tio, o que explicaria a qualidade desigual das obras de Frans Post na fase final de sua carreira — após 1665 por exemplo. A ser verdadeira tal colaboração, seria lícito indagar quantas obras, hoje imputadas a Frans Post, não são devidas senão a Jan Post, metamorfoseadas por mãos hábeis mas desonestas em 'originais' do pintor maior . . .

Conforme datem de antes da viagem ao Brasil, da permanência brasileira ou do período que se seguiu ao regresso à Europa, a produção de Post divide-se em três períodos de importância desiguais: o primeiro dura de 1631 a 1636, o segundo de 1637 a 1644, e o terceiro de 1645 aos últimos anos de vida.

No que tange à produção anterior ao Brasil, dela ficou uma só obra: um "Combate de Cavalaria", conservado em Viena, na Galeria Schönborn-Buchheim (duas outras obras, "Homem Negro a Cavalo" e "Mulher Negra a Cavalo", que pertenceram a Argeu Guimarães, a primeira datada de 1627, são de autenticidade dúbia). O "Combate" é um mero pastiche do que no gênero fizeram Esaias Van de Velde, e só serve para atestar os discretos inícios de Post como pintor de batalhas.

541 Frans Post — "Ilha de Itamaracá", 1637, óleo s/ tela, 63,5 x 89,5, col. Rijksmuseum, Amsterdam.

Das pinturas feitas no Brasil poucas restaram: no Museu do Louvre estão "Rio São Francisco e Forte Maurício", "Carro de Bois", "Paisagem de Porto Calvo" (com a curiosa assinatura *F.Coreo*) e "Forte dos Reis Magos"; na Mauritshuis "Ilha de Itamaracá" (cedida pelo Rijksmuseum); e Sousa Leão possui uma "Vista de Antônio Vaz" de 1640. Muitas outras pinturas ter-se-ão extraviado ou perdido, não sendo demasiado lembrar que nos inventários da coleção real de França em 1681, nada menos de 18 paisagens de Post pintadas *do natural* são arroladas.

Nessas obras feitas no Brasil, Post mantém-se fiel à realidade mas sem cumular a composição de detalhes excessivos. A norma é uma extrema simplificação composicional ("Ilha de Itamaracá", "Forte dos Reis Magos"), a contrastar agudamente com as paisagens tão mais complexas realizadas já na Europa após 1644.

Uma inscrição holandesa no dorso da citada "Ilha de Itamaracá", concluída, ao que se afirma, apenas dois meses após a chegada ao Brasil, revela a verdadeira função — documental — dos quadros de Post e de seus companheiros: "A ilha de Itamaracá, vista do sul; a cidade está ao alto da montanha e o forte de Orange ao sopé junto do mar. Desta maneira montam os portugueses". Post, como Eckhout, somente recolhia material iconográfico, destinado a ilustrar os trabalhos de natureza científica dos quais se desincumbiam, por sua vez, sábios como Piso e Marcgraf. Papel semelhante desempenharia, ainda no século XIX, Johan-Moritz Rugendas (1802-58), documentarista da expedição de Langsdorff ao Brasil.

542 Frans Post — "Panorama", 1652, óleo s/ tela, 282,5 x 210,5, col. Rijksmuseum, Amsterdam.

As obras pintadas no Brasil servirão de modelo às que se sucederão já após o retorno à Europa. É claro que nelas o frescor da emoção direta, nascida *sur le motif*, ver-se-á substituído por um sentimento menos original e expressivo, embora mais requintado e amaneirado. Seus quadros mais típicos dessa última fase — "Vista de Olinda" (1650-55, Museu Nacional de Belas-Artes), "Plantação de Cana" (1660, Museu Nacional de Belas-Artes), "Igreja Jesuíta em Ruínas" (1665, Detroit Institute of Arts), entre tantos outros —, buscam resumir, em uns poucos centímetros quadrados de tela ou madeira, toda a natureza brasileira, transformando-se em autênticos microcosmos muito ao gosto decerto dos colecionadores (saudosos, ainda, das paisagens quinhentistas de

543

544

543 Frans Post — "Paisagem com Tamanduá", s/ data, óleo s/ madeira, 56 x 79, col. MASP, São Paulo.

544 Frans Post — "Vista de Olinda" 1650-55, óleo s/ tela, 87 x 110, col. Rio de Janeiro.

um Patenier), com abundantes referências à fauna e à flora, ao casario, às colinas, rios e várzeas, aos habitantes e às suas atividades, num processo que recorda o da 'enumeração caótica' em literatura.

É inegável que com suas paisagens de motivo brasileiro Frans Post criou um domínio exclusivo, um gênero no qual não teria rivais. Não fora essa temática, e talvez sua obra não apresentasse diferenças marcantes como as de outros paisagistas holandeses de sua época, tais Philips Koninck (1619-88) ou Joris van der Haagen (1615-69) por exemplo. Porque, formalmente, Post não foi um abridor de caminhos, um desbravador: a composição assimétrica adotada em tantos de seus quadros remonta a Esaias e Jan Van de Velde (1593-1641), a Herkules Seghers (1589-1645), a Jan Van Goyen, enquanto sua insistente e imutável orquestração cromática do tipo *verde - azul/verde - azul* prende-se ao velho formulário flamengo. Só a temática tropical, os opulentos espaços emoldurados por uma vegetação abundante, é que conferem originalidade a esse pintor de outro modo quase anacrônico - "o velho frasco, repleto de vinho novo", na expressão exata de Stechow.[8] Despidas de suas palmeiras, de seus tamanduás e indígenas, essas paisagens de Frans Post lembram, de imediato, os horizontes distantes de Koninck, as dunas de areia de Molijn e Van Goyen. Por isso, talvez, a severidade do juízo de Arthur van Schendel: "Frans Post é artista de segundo plano, sendo ao mesmo tempo um talento pessoal. Tivesse ficado na Holanda, não passaria de um paisagista medíocre; enriquecido com a experiência brasileira, logrou produzir uma arte de sabor até então totalmente desconhecido, de uma encantadora originalidade".

Rerum per Octennium in Brasilia

Para marcar condignamente o tempo de sua administração brasileira, Nassau encomendou ao poeta Caspar van Baerle a redação de uma obra literária alusiva, abrindo-lhe seus arquivos e coleções. Em 1647 aparecia o livro em Amsterdam, obra do editor Iannis Blaev em formato in-fólio horizontal, sob o título *Casparis Barlaei Rerum per Octennium in Brasilia, Et alibi nuper gestarum . . . . . Historia*, ilustrada com 55 gravuras (mais a efígie de Nassau, por Theodorus Matham (1605/6-76)), das quais 24 apresentando mapas e plantas de sítios e fortificações, e as demais 31 cenas da frota holandesa, combates navais, vistas litorâneas e paisagens. Dessas 31, 27 levam a assinatura de *F. Post*, e 15 a data de *1645*. Outras cinco pranchas, que não figuram na primeira edição, foram publicadas por S. P. L'Honoré Naber em 1923, na sua tradução holandesa do poema latino: são o grande mapa com a legenda *Brasilia qua parte paret Belgis*, de autoria de Marcgraf, e mais quatro cenas de índios e de negros, que seriam devidas a Post, embora faltem os desenhos preliminares. Todo o material cartográfico tem sido mais ou menos apressadamente imputado a Marcgraf; o mais prudente é que se o considere obra conjunta dos cartógrafos da Companhia das Índias Ocidentais.

545 Página de rosto da publicação de Caspar Barleus *Rerum per octennium in Brasilia* de 1647. Na parte superior as armas de Maurício de Nassau e seu lema: "Qua Patet Orbis".

546 Marcgraf — "Brasilia qua parte paret Belgis", 1647, mapa de parede, 102 x 153.

545

546

O British Museum de Londres conserva 32 desenhos de Post, que serviram de base para as gravuras inseridas no livro de Barleus. Vinte e dois deles são assinados e datados, sete somente assinados, e os restantes nem possuem assinatura nem data; juntamente com sete aquarelas representando indígenas (cópias, talvez, de originais de Eckhout ou de Wagener), acham-se encadernados num in-fólio sob o título *Archetipae deliniationes Brasiliae Regionum*, e foram até bem entrado o século XVIII a única fonte iconográfica existente sobre o Brasil, motivo pelo qual viram-se inumeráveis vezes copiados. Assim, 19 foram utilizados como ilustração em *Mauritiados Libri XII*, de Franciscus Plante (1647), outros aproveitados para ornar o *De Nieuwe en onbekend weereld*, de Montanus (1671) ou o *America*, de Ogilby (1671), o *Galérie Agréable du Monde*, de Van der Aa (1729) etc.

Desenhista correto, Post deve ter documentado escrupulosamente toda a fisionomia do Brasil, quando aqui residiu. É provável que, convidado por Nassau a contribuir com ilustrações para o livro de Barleus, só tivesse de selecionar, sob as vistas do conde, entre tantos esboços executados ao natural, os mais aptos a esclarecer o texto e a serem transpostos para o buril.

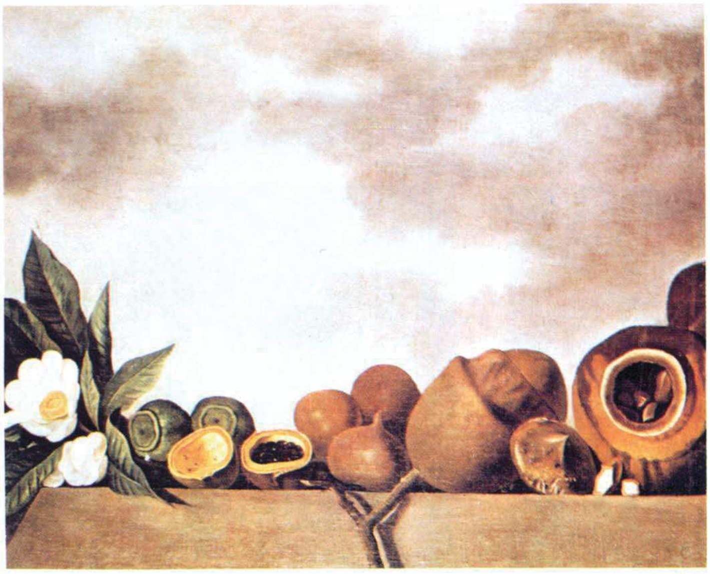
Dois parecem ter sido os gravadores que passaram para a técnica da incisão os desenhos originais de Post: Jan van Brosterhuisen que se teria incumbido das paisagens, e Salomon Savery (1514-1665), que se ocupou das cenas navais, sendo de notar que Brosterhuisen era amigo pessoal de Barleus, o que reforça a possibilidade de uma colaboração entre ambos. Recentemente, porém, Erik Larsen apontou como autor das gravuras que ilustram o *Rerum per octennium in Brasilia*, o próprio Frans Post e outro, ou outros artistas, ainda por identificar.

5.3 Albert Eckhout

Pouco sabemos, ainda hoje, acerca da biografia de Albert Eckhout (1610–66), ignorando-se até dados elementares, como lugar e data de nascimento, data de morte e detalhes quanto à aprendizagem. Admite-se tenha nascido em Groningen, e que tenha aprendido com um tio artista, Gheert Roeleffs, seu ofício de pintor. Em 1636, convidado por Nassau (de quem se aproximara talvez por intermédio de Jacob Van Campen (1595-1657)), embarcou em sua companhia para o Brasil, ali permanecendo até 1644. Esteve na Bahia por ocasião da trégua que se seguiu à Restauração de 1640 — quando parece ter executado um retrato, desaparecido, do vice-rei Jorge de Mascarenhas, marquês de Montalvão —, e também visitou em 1642 o Chile. Os lances de sua existência, após a volta à Europa, mostram-no em 1645 em Gronigen e em 1647 em Amersfoort, onde se casou (a primogênita, nascida em 1648, recebeu o nome de Maria Mauritia, em homenagem a Nassau); em 1653 está em Dresden, por recomendação do mesmo Nassau que, em-

pobrecido, não mais se podia dar ao luxo de manter pintores, e em 1664 de novo em Groningen, após mais de dez anos a serviço do eleitor da Saxônia João Jorge III, tendo sido essa a última referência a seu nome. Acredita-se que tenha morrido logo depois.

Eckhout foi pintor de figuras e de naturezas-mortas, além de decorativista, pouco tendo ficado de sua produção: o Museu de Copenhague conserva 21 pinturas de cavalete de variáveis dimensões, das 26 remetidas por Maurício de Nassau a Frederico III em 1654, e no pequeno castelo de Höfloessnitz, próximo a Dresden, podem ainda ser admirados os oitenta painéis representando pássaros brasileiros, cada qual identificado pelo nome indígena ou popular, e alguns contra fundos sumários de paisagem. Perdeu-se praticamente tudo o mais, inclusive os bizarros e desgraciosos painéis decorativos do castelo de Schwedt a. d. Oder, destruídos em 1945 e que conhecemos somente graças às reproduções na obra de Thomsen (*Albert Eckhout*, Copenhague, 1938), nos quais se mesclavam, do modo mais incoerente, chineses e árabes, negros e até groelandeses a indígenas, animais e frutos brasileiros. Quanto ao que é da mão de Eckhout, recolhido ao *Theatrum Rerum Naturalium Brasilae* (que se supunha também destruído durante a última guerra, e que foi recentíssimamente localizado na Polônia), é cedo ainda para tentarmos uma identificação.[9]



547

548

547 Albert Eckhout — "Natureza-morta", s/ data, óleo s/ tela, 79 x 90, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

548 Albert Eckhout — "Natureza-morta", s/ data, óleo s/ tela, 90 x 90, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Das pinturas conservadas em Copenhague, 12 são naturezas-mortas de frutos e de legumes tropicais, observadas contra o céu, sobre uma nesga de mesa, e as demais representam tipos étnicos: tupis e tapuias, negros, mulatos, mamelucos. Nas primeiras — de dimensões que se aproximam das dos oitenta painéis de pássaros brasileiros conservados no castelinho de Hoefloessnitz, 90 x 90 cm, o que permite supor se destinassem a finalidade decorativa idêntica —, estudiosos como Enrico Schaeffer quiseram ver a influência de Caravaggio (c.1573-1609), artista cuja voga nos Países Baixos (e em Utrecht sobretudo) foi considerável após 1614, ano em que Terbrugghen regressou da Itália trazendo na bagagem expedientes tipicamente caravaggescos de *chiaroscuro*, luz ar-

tificial etc. Tal hipótese não é impossível, se bem que as fontes imediatas de Eckhout, em tais momentos, não precisem ser pesquisadas na Itália, e sim na própria pintura holandesa de seu tempo e do que imediatamente o precedeu: em certos detalhes das prosaicas cenas de cozinha e dos mercados de verduras de Pieter Aertsen (1508-75), Joachin Beuckelaer (1533-60), Hendrick Martensz Sorgh (1611-70) e outros pioneiros setentrionais daquele gênero pictórico. Prosaicas também, e aparentadas com as de Eckhout, são por exemplo as naturezas-mortas do obscuro pintor Adriaen Coorte, ativo em Middelburg nos últimos anos do século XVII e em começos do século XVIII.

Se as naturezas-mortas de Eckhout intrigam pela modernidade, as demais pinturas do Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague, perturbam pelo caráter objetivo de que se revestem, a ponto de alguns estudiosos lhes negarem *tout court* condição de obras de arte, considerando-as meros documentos científicos. Dessas nove pinturas etnográficas, oito obedecem a um só esquema composicional, de predominância vertical contra um horizonte baixo, geralmente fixado a um terço da altura total. Cada personagem é representado isoladamente e fita face a face o espectador, destacando-se em meio à vegetação e ocupando exatamente o centro do espaço pictórico. Pequenos animais, como serpentes, sapos ou cotias, acompanham às vezes tais personagens, aparecendo também com freqüência, nos últimos planos, minúsculos seres humanos, engenhos, os contornos de uma cidade etc. Não há movimento nessas figuras que, como petrificadas, destacam-se em meio ao cenário natural, respirando uma atmosfera que se diria rarefeita. Como detalhe poético, observe-se o cachimbo de porcelana que a "Negra da Costa do Ouro" ostenta à cintura, a sugerir confraternizações e camaradagens de que a pele da criança a seu lado talvez dê ainda mais nítido testemunho...

549

550

551

A nona dessas pinturas de tipos étnicos, representa uma "Dança de Tapuias"; se nas oito pinturas anteriores predominava o imobilismo, aqui impera o movimento, e o chão parece atroar com o peso desses guerreiros que brandem lanças e bordunas, em meio a uma clareira, ante o olhar curioso e divertido de duas jovens índias. Aqui, como nas demais pinturas etnográficas, as grandes dimensões pressupõem uma utilização arquitetônica, talvez como painéis decorativos dos antigos palácios do conde Maurício de Nassau no Brasil.

552

As tinturas das Índias

549 Albert Eckhout — "Negra da Costa do Ouro", 1641, óleo s/ tela, 267 x 178, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.
550 Albert Eckhout — "Mameluca", 1641, óleo, s/ tela, 267 x 160, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.
551 Albert Eckhout — "Mulato do Brasil", 1641, óleo s/ tela, 265 x 163, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.
552 Albert Eckhout — "Dança dos Tapuias", entre 1641-43, óleo s/ tela, 168 x 294, col. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague.

Os arquivos da Casa de Orange em Haia conservam uma série de cerca de sessenta cartas, escritas entre 21 de dezembro de 1678 e 5 de dezembro de 1679 e referentes aos chamados *presentes a Luís XIV*. Tais cartas revelam os esforços desenvolvidos por Maurício de Nassau junto a seu amigo, o marquês Simon Arnaud de Pomponne, para que o soberano francês afinal se dignasse acolher as "raridades brasileiras" do príncipe arruinado, com as quais seria possível formar — como escreveu já na carta inicial — "uma tapeçaria para mobiliar uma grande sala ou galeria, o que seria coisa raríssima, que não se encontra mais no mundo".

Não fora a primeira vez em que Nassau tentara fazer executar tapeçarias com motivos brasileiros: cerca de dez anos antes, num documento datado de 16 de abril de 1667 e firmado em Haia, o tapeceiro Max van den Gucht aquiescia em executar para o eleitor Frederico Guilherme de Brandenburg, em caráter de exclusividade, tapeçarias com temas índios, utilizando-se de oito grandes e três pequenos cartões fornecidos pelo príncipe. Ao que parece, Nassau readquiriu ao eleitor esses cartões, por intermédio de seu amigo Jacob Cohen, bem como outros originais de Post de que tivera de se desfazer; e as tapeçarias chegaram

a ser executadas, pois em carta de 19 de maio de 1668 Frederico Guilherme afirma a Nassau estar satisfeito com o que chama de "belíssimas tapeçarias".

Menos feliz seria o príncipe no episódio de Luís XIV, e isso por vários motivos, a começar por aquele posto em relevo por Erik Larsen: o de que, "embora envolto em muitas belas palavras, as peças que constituíam os presentes não passavam de restos", sobejos de 'presentes' anteriores ao rei da Dinamarca (em troca da Ordem do Elefante Branco) e ao eleitor de Brandenburg (que lhe valeram 50 mil *thalers*). Com a habitual persistência, Nassau ainda conseguiu fazer com que Luís XIV acolhesse seus presentes, expostos finalmente na Sala da Comédia, no Louvre, a 21 de setembro de 1679; mas não viveria o suficiente para vê-los executados pelos Gobelins, já que faleceu a 20 de dezembro do mesmo ano.

A simples leitura da parte do inventário em que são arrolados quadros, desenhos, objetos e até peças zoológicas remetidos a Luís XIV basta que tenhamos certeza de que, entre tais presentes, achavam-se diversas obras de Albert Eckhout, além de outras de Post, hoje recolhidas ao Museu do Louvre. Também seriam certamente de Eckhout os "desenhos coloridos feitos no lugar pelos holandeses", em que se basearam as oito tapeçarias ofertadas em 1717 ao czar Pedro o Grande da Rússia, por ocasião de sua visita à Manufatura Real dos Gobelins — cinco das quais hoje no MASP ("O Elefante", "Caçador Descansando", "A Caçada", "A Anta e o Tigre" e "Os Bois").

Somente em 1687, oito anos após a morte de Nassau, M. de la Chapelle, fiscal real junto à Manufatura dos Gobelins, propôs a utilização dos quadros de motivos brasileiros ofertados pelo príncipe como cartões de tapeçarias. Os pintores René-Antoine Houasse (1644/5-1710), François Bonnemer (1638-89), Jean-Baptiste Monnoyer (1636-99) e Jean-Baptiste Belin de Fontenay incumbiram-se da tarefa de "raccomoder les tableaux", adaptando-os ao espírito francês. Na verdade, como escreveu Michel Benisovich,[10] "têm-se negligenciado até hoje de se fazer a devida justiça aos pintores dos Gobelins, cujos arquivos nos conservaram a paternidade e que não restauraram os quadros que tinham apenas cinco anos de conservação nos Móveis da Coroa —, mas que executaram, seguindo o mais de perto possível as pinturas de Eckhout e Post, os admiráveis cartões, obras-primas da arte decorativa ludoviciana, nos últimos anos de direção de Charles Le Brun (1619-90), nos quais, depois de gastos, François Desportes (1661-1743) mal ousará fazer algumas modificações em 1737-1741, quando lhe pediram modelos para a *nova tapeçaria das Índias*". Mas o fato de terem sido adaptados não impede que os cartões, e as tapeçarias a que deram origem, guardem ainda muito do espírito de Eckhout sob o verniz tão mais refinado de Lebrun e dos seus auxiliares.

Entre 1687 e 1730 as tapeçarias das Índias foram executadas oito vezes, compondo-se cada jogo de oito peças.[11] O material utilizado foi lã ou seda, sem recurso a fios metálicos, variando as dimensões: 4,70m para os cinco primeiros jogos, e 4,10m para os três últimos — donde a designação de *grandes* e *petites Indes* para uns e outros.

Gastos os cartões originais pelo uso continuado, e tendo em vista a enorme aceitação que as tapeçarias conheceram, tornou-se necessário confeccionar novos cartões, dentro do mesmo espírito. Incumbiu-se da tarefa François Desportes, que já em 1692 retocara os cartões de animais do terceiro jogo (primeiro em alto-liço), trabalhando com afinco entre 1735 e 1740, mas introduzindo nos modelos primitivos tais e tantas modificações, que as tapeçarias dele oriundas receberam o nome de *nouvelles Indes*, ficando para as mais antigas a designação de *anciennes Indes.*

De 1740 a 1802 as *nouvelles Indes* foram executadas diversas vezes, em dimensões variáveis entre 3,60m e 4,60m, predominando os 4,20m. Perduram muitos jogos incompletos, e um único completo: no Palácio do Arcebispo de Praga, executado entre 1753 e 1759. Também só existe na atualidade um único jogo completo das *anciennes Indes:* o que se abriga no Palácio da Ordem de Malta em La Valette, executado a baixo-liço entre 1701 e 1718, na dimensão de 4,70m.[12]

553 Albert Eckhout — "Os Bois", tapeçaria, 321 x 356, col. MASP, São Paulo.

554 Albert Eckhout — "Rei Carregado", tapeçaria, 400 x 358, col. particular, Rio de Janeiro.

555 Albert Eckhout — "Batalha dos Animais", tapeçaria, 400 x 310, col. particular, Rio de Janeiro.

554

365

Eckhout e Jasper Becx

Em retribuição à Ordem do Elefante Branco, que recebera em 1653 de Frederico III da Dinamarca, Maurício de Nassau ofertou-lhe no ano seguinte 26 pinturas destinadas a enriquecer seu gabinete de arte havia pouco fundado. Entre as pinturas achavam-se, como já vimos, 23 originais de Eckhout (as 12 naturezas-mortas e as 9 pinturas etnográficas já estudadas, mais 2 retratos de Nassau, um 'entre brasileiros', outro de corpo inteiro e tamanho natural — tendo-se perdido tais retratos) e 3 representando membros de uma embaixada africana em trajes europeus, atribuídos até recentemente também a Eckhout, mas hoje imputados ao obscuro pintor Jasper Becx, que as teria executado em 1645, em Haia, para a Companhia das Índias Ocidentais (a partir, talvez, de desenhos originais de Eckhout?). Sobre esse Jasper Becx pouco se sabe, além de que era natural de Middelburg e faleceu em 1647.[13] Certo Jasper Becx de Jonge, do qual se conserva no Museu de Amsterdam o desenho original de um brasão da Companhia das Índias Orientais, assinado e datado de 1651, bem pode ser seu filho.[14] Quanto aos retratos que fez de negros angolanos, em número de seis, representam os três embaixadores do conde de Sonho, desembarcados em Recife em dezembro de 1643 do navio *Het Wapen van Dordrecht:* Dom Miguel de Castro, Dom Sebastião Manduba e Dom Antônio Fernandes, com seus respectivos criados. No Museu Nacional da Dinamarca ainda podem ser vistos os retratos de Dom Miguel de Castro e de dois criados, aparecendo de quando em quando no mercado de arte retratos de negros e de negras atribuídos ora a Becx, ora ao próprio Eckhout.

5.4 Zacharias Wagener

Quando Nassau chegou a Recife, já ali encontrou o alemão Zacharias Wagener (1614-68), natural de Dresden, filho de um magistrado e líder religioso. Wagener, que em 1633 deixou sua cidade, empregou-se primeiro na oficina cartográfica de Blaeu, em Amsterdam, e em seguida, a conselhos dele, embarcou para o Brasil, como soldado da Companhia das Índias Ocidentais, chegando em fins de 1634. Escrivão de despachos na companhia do major Bajarts no forte Ernestus, foi designado, em 1637, *Küchenschreiber* ou despenseiro do conde, cargo que exerceria até 1º de abril de 1641, quando retornou à Europa levando como encomendas do patrão "documentos, pinturas e papagaios". Poucos anos permaneceria na Europa, pois em 1643 já se encontrava em Batávia, e só em 1668 retornaria em definitivo a Amsterdam, como vice-almirante, e após uma aventurosa carreira a serviço da Companhia das Índias Orientais.

A contribuição de Wagener à história da arte brasileira é modesta, mas curiosa: as 110 aquarelas que compõe seu *Thier-Buch* ou *Livro dos animais,* hoje conservado no Gabinete das Estampas de Dresden. Wagener, como seu compatriota Marcgraf, não foi pintor profissional, porém amador dotado de alguma habilidade. Ele próprio, no texto de introdução do *Livro dos animais*, explica de modo singelo como resolveu fazer todos aqueles desenhos:

"Desde que em 1634, por vontade do Deus Onipotente, segui do Velho para o Novo Mundo da América, onde fica a remota e mui famosa terra do Brasil, à medida em que os dias se passavam fui travando cada vez mais conhecimento com novas maravilhas, tais como peixes estranhos e aves desconhecidas, animais úteis ou nocivos, belos frutos saborosos e sadios, bichos perigosos e venenosos, selvagens de pele pardacenta ou denegrida. Persuadi-me então que era justo não somente extasiar-me na contemplação dessas magníficas criaturas de Deus, mas também meditar seriamente sobre a onipotência divina. Minha viagem ao Brasil não tinha a princípio como finalidade investigar a fundo o país e suas peculiaridades pouco conhecidas, coisa que deixo aos naturalistas competentes, nunca me tendo passado pela cabeça escrever um tratado extenso ou livro de zoologia. Entretanto, visto como por diversas vezes me aconteceu ler descrições sobre essas coisas estranhas, feitas pelos neerlandeses, sem encontrar figuras fiéis que as esclarecessem, decidi-me finalmente, tanto quanto me permitisse o tempo deixado vago pelas minhas obrigações, a fornecer desenhos tão cuidadosos quanto possível dessas curiosidades, que na maioria das vezes me foram dadas como presentes dos selvagens, pintando-as com as cores que lhes são próprias, e acompanhando-as de uma descrição curta, não obstante fidedigna, a fim de mostrar algo novo e digno de admiração aos meus patrícios, caso a bondade do Altíssimo permita voltar ao seio dos meus".

"Se agora alguém volvendo para este modesto trabalho o seu espírito crítico e talento artístico, achar que isso ou aquilo está muito grande ou muito pequeno, comprido ou largo demais, ou de modo geral não foi feito de acordo com a arte da pintura, saiba esse alguém que para ele está aberto o caminho que palmilhei muitas vezes com perigo de vida, e que, já o tendo eu desbravado, cabe-lhe percorrê-lo de novo, a fim de, com sua maior capacidade, realizar trabalho mais perfeito".

O *Thier-Buch* pode ser considerado uma versão popular e simplificada da *Historia Naturalis Brasiliae* de Piso e Marcgraf, e é lícito supor que Wagener e Marcgraf, ambos alemães, interessados nos mesmos assuntos e residindo por três anos na mesma pequeníssima cidade, tenham trocado amiúde idéias acerca de seus respectivos trabalhos. Tendo em vista a semelhança formal entre certos desenhos do *Thier-Buch* e algumas ilustrações de Marcgraf para a *História,* não será demais imaginar tenha Marcgraf utilizado, como modelos, originais de Wagener. Marcgraf reproduz, de modo mais simplificado ainda do que Wagener, diversas aquarelas desse: "Tomoata Soldado", "Peixe-Porco", "Paijagu-uara", "Psteilkaert", "Tamalu asu" etc., etc.; a comparação entre a aquarela "Cangrejo" (nº 26 de Wagener) e a ilustração xilográfica em Marcgraf parece-nos suficiente para demonstrar que Wagener partiu

da observação do natural, ao passo que Marcgraf imitou o original alheio, que alterou dando largas à própria fantasia. Ou se deveria imputar as modificações introduzidas à mão desconhecida que transpôs para a técnica da gravura em madeira o desenho de Marcgraf?

Também existem evidentes ligações entre Wagener e Albert Eckhout. Thomas Thomsen, em seu livro sobre Eckhout,[15] afirma que várias aquarelas do Livro dos Animais (como "Omen Brasiliano", "Molher Brasilianae", "Omen Tapuija", "Omen Negro", "Molher Negra", "Mulato" e "Mameluca") reproduzem os desenhos preparatórios de Eckhout para as grandes pinturas etnográficas hoje no Museu de Copenhague, seis delas datadas aliás de 1641. Parece-nos porém mais lógico que os desenhos de Wagener foram, inversamente, as fontes em que se abeberou Eckhout para a execução das mencionadas pinturas, como de resto está patenteado no próprio tom em que Wagener se expressa, na acima transcrita introdução do Livro dos Animais: "... saiba esse alguém que para ele está aberto o caminho que palmilhei muitas vezes com perigo de vida, e que, já o tendo eu desbravado, cabe-lhe percorrê-lo de novo, a fim de, com sua maior capacidade, realizar trabalho mais perfeito". Também das legendas de várias aquarelas podemos deduzir a originalidade de Wagener:

"O caranguejo que eu tinha começado a desenhar exalava tanto mau cheiro que precisei jogá-lo fora, deixando o desenho incompleto";

"Trouxeram-me certa vez para desenhar o casco de um bonito cágado; mas eu nunca pude saber como eram a cabeça e os pés";

"Um (jacaré) foi capturado com vida nas águas piscosas do rio Capiberibe e trazido para casa; media seis pés e meio de comprimento, e por ele fiz este desenho".

556

556 Zacharias Wagener — "Mulato", entre 1634-41, aquarela, in: *Livro dos animais*, Gabinete das Estampas, Dresden.

557 Zacharias Wagener — "Tatu", entre 1634-41, aquarela, in: *Livro dos animais*, Gabinete das Estampas, Dresden.

558 Zacharias Wagener — "Mameluca", entre 1634-41, aquarela, in: *Livro dos animais*, Gabinete das Estampas, Dresden.

557

558

Há ainda outro argumento a sustentar a prioridade de Wagener, esse de natureza etnográfica, e avançado por Curt Nimuendaju: as flechas, nas aquarelas do *Thier-Buch* que representam guerreiros indígenas ou negros, são figuradas de modo correto, com as pontas voltadas para baixo e para a frente, o que não ocorre nas pinturas de Eckhout, onde surgem apontando para cima, e para trás.

Wagener é executante minucioso, mas pouco sensível: a imensa maioria das 110 aquarelas que nos legou possuem portanto valor artístico muito reduzido. O grupo mais notável é representado pelas 18 aquarelas numeradas de 93 a 110, figurando tipos étnicos, costumes tribais, paisagens rurais ou citadinas e até plantas de engenhos de açúcar e casas de fornalha, além de uma da cidade do Recife. "Dança de Negros" (nº 105) e "Mercado de Escravos" (nº 106) são decerto os melhores e mais divulgados desenhos de Wagener, tendo sido esse último classificado por Thomsen como "ingênuo e divertido". Essa ingenuidade de Wagener é que a nosso ver lhe garante importância e atualidade: ele não suporta, obviamente, um confronto com Post ou Eckhout, ambos artistas profissionais, dotados de recursos técnicos que evidentemente lhe faltaram; no moço de cozinha de Nassau é preciso ver, contudo, alguém mais do que um simples cronista, para nele reconhecer, ao menos em uns poucos momentos, um autêntico pintor *ingênuo* — o primeiro, em verdade, que trabalhou no Brasil.

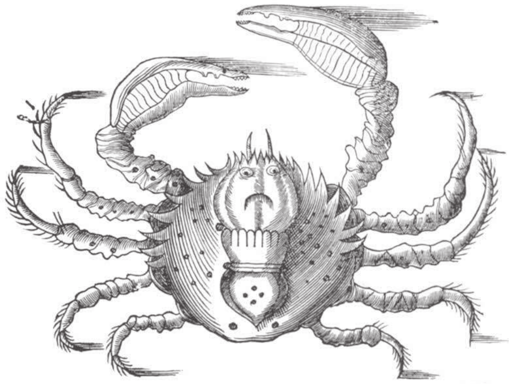
5.5 Georg Marcgraf

Dos cientistas que trabalharam no Brasil holandês merece destaque especial o alemão Georg Marcgraf (1610-44), auxiliar do holandês Willem Pies (Piso) chegado ao Brasil em 1638, após longos estudos em Estrasburgo, Basiléia, Leipzig e Leyden. Para Lichtenstein, que lhe dedicou em começos do século XIX uma série de artigos, Marcgraf "tivera o pressentimento de que iria morrer cedo, e se dera pressa em garantir a sua glória". Causa mesmo assombro que em somente seis anos — do seu desembarque em Recife, em 1638, à morte de febre em São Paulo de Loanda, em 1644 — pudesse ter realizado tantas e tão importantes tarefas, entre as quais a classificação de mais de setecentas espécies de plantas e animais, memórias sobre o clima, os habitantes e seus idiomas, uma descrição das estrelas do hemisfério sul, uma teoria sobre os planetas inferiores, o tratado das refrações e das paralaxes, um método de calcular as distâncias do globo terrestre, a teoria da determinação das longitudes, uma grande quantidade de trabalhos cartográficos (geralmente relacionados com o *Rerum per octennium in Brasilia*) e ainda numerosos desenhos ilustrativos dos seus textos científicos. Para Lichtenstein, se não se tivessem extraviado quase todos os tratados de astronomia escritos por Marcgraf, "talvez coubessem hoje a ele as glórias mais tarde conquistadas pelos franceses Lacaille e La Condamine".

As relações entre Piso e seu auxiliar Marcgraf parecem ter sido gélidas, no Brasil: Piso teria ficado enciumado com as realizações intelectuais do ajudante, a quem Nassau chegara a presentear com um completo observatório astronômico em 1640, e Marcgraf por sua vez não confiava no holandês, a ponto de ter usado em seus escritos uma notação em código ainda não de todo decifrado. Obra conjunta de ambos é a *Historia Naturalis Brasiliae*, publicada em 1648. São 12 livros ou capítulos, os quatro primeiros de Piso (*De Medicinae Brasiliensi*) e os demais de Marcgraf (*Historia Rerum Naturalium Brasiliae*). Piso tem sido acusado de ter plagiado Marcgraf, mas já na introdução do *Do Indiae utriusque re naturali et medica Libri quatuordecim*, de 1658, defende-se de tal pecha, dizendo:

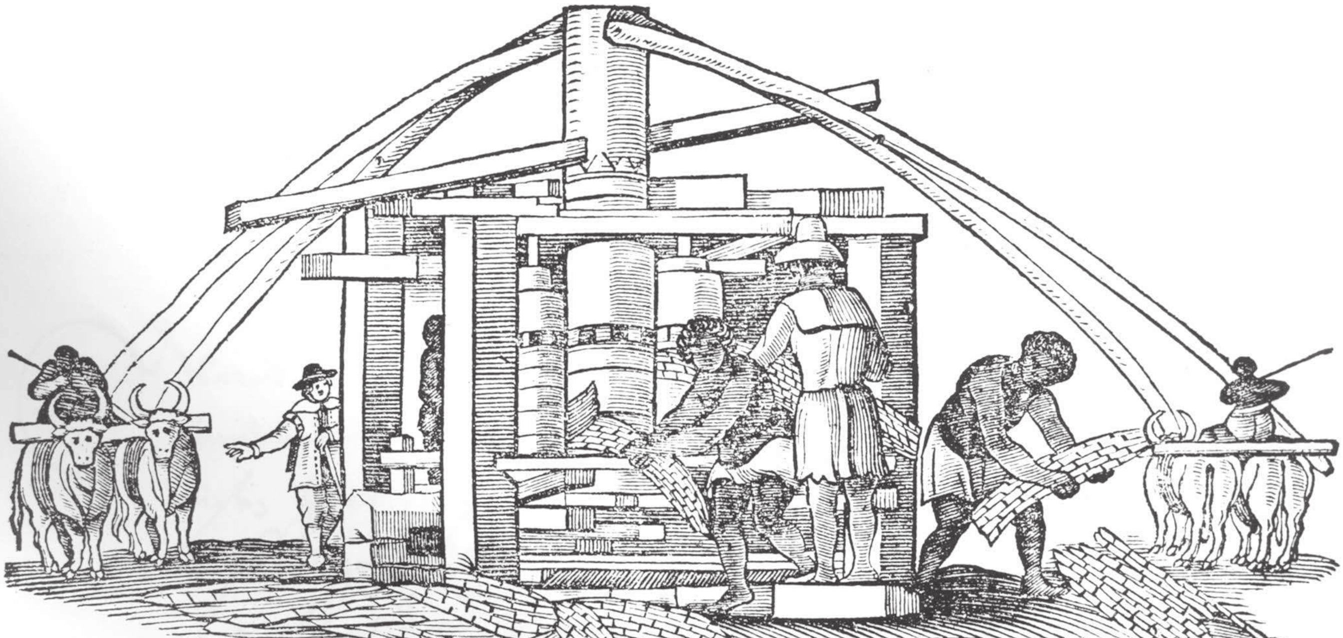
"Recebi, por empréstimo, do meu ótimo e muito diligente auxiliar, Marcgraf, algumas gravuras e nótulas observadas em nossas viagens. E quis advertir tais circunstâncias previamente, a fim de que nenhum malévolo rosne que adornei meus escritos com cores furtadas, pois quando o serviço público me negava o lazer necessário pedi-lhe me suprisse com seu diligente cuidado, de jeito que eu investigasse e experimentasse mais atentamente a natureza e propriedade das espécies e que ele em paz desenhasse com esmero as figuras externas. Assim procedi, pouco se me dando que os nossos descobrimentos a ele ou a mim fossem atribuídos, ou que viessem à luz com o meu ou com o nome dele, contanto que aquelas figuras dissolvessem algumas dúvidas e corrigissem erros, e fossem úteis a doentes e médicos tanto do Novo quanto do Velho Mundo".

No texto acima, Piso atribui a Marcgraf a autoria das ilustrações da *Historia Naturalis Brasiliae*. Trata-se de 429 desenhos destituídos de qualidades artísticas, transportados para a técnica da xilografia por mão anônima e representando mamíferos, peixes, pássaros e insetos que compõem um bestiário *sui generis*, unindo à observação mais escrupulosa uma desbragada fantasia. Obra de um artista bisonho, de nível igual ou até inferior ao de um Wagener, tais desenhos valem pelo aspecto documental e ilustrativo, carecendo de técnica e de expressividade.



559

560



561

Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae

Publicada em 1648 a *Historia Naturalis Brasiliae*, Maurício de Nassau começou a se desfazer das centenas de pinturas, aquarelas e desenhos trazidos do Brasil havia quatro anos. Assim, os itens 14 e 15 da relação das curiosidades que ofertou ao eleitor de Brandenburg em 1652 descrevem "um livro grande in-fólio real e outro pouco menor (in-fólio) nos quais se encontra tudo quanto existe e pode ser visto no Brasil: figuras humanas, quadrúpedes, aves, répteis, árvores, ervas, flores, em miniaturas habilmente reproduzidas do natural e acompanhadas, cada qual, de denominação, qualidades e peculiaridades", e "mais algumas centenas de pinturas a óleo sobre papel, não encadernadas, representando animais e outras coisas da Índias".[16]

Os dois in-fólios continham respectivamente 455 e 488 folhas, cada qual com um só desenho, via de regra. Foi desse quase milhar de desenhos que se selecionaram 429, transpostos para a xilografia e aproveitados como ilustrações para a *Historia Naturalis Brasiliae*. Marcgraf atribui-se a paternidade dos desenhos (o que Jan de Laet aliás confirma), mas Piso, no prefácio do *De Indiae*, afirmou ter sido acompanhado *por um pintor* em suas andanças pelo interior do país — seguramente Eckhout, como escreveu Thomsen em 1938.

Quanto às pinturas a óleo sobre papel, não seriam "mais algumas centenas", mas sim — ao que se dizia — 1.460, dispostas sem nenhuma ordem em folhas avulsas. Em meticuloso trabalho, que se arrastou de 1660 a 1664, o médico de Frederico Guilherme, Christian Menzel, agrupou pacientemente todos os trabalhos de temática igual, distribuindo-os por quatro grossos in-fólios, sob o título geral de *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae: Icones aquatilius, Icones volatilius, Icones animalium* e *Icones plantarum*. A autoria de Eckhout para as 245 pinturas do *Icones animalium* é proposta por Thomsen, ao passo que Schneider, em artigo publicado no *Journal für Ornithologie* (1938, p. 74-106), rejeita a paternidade de Marcgraf para os *Icones volatilium*, que prefere atribuir a Post, ou mesmo a Wagener.

O *Theatrum Rerum Naturalium Brasiliae*, desaparecido desde 1945, o que fez com que se o supusesse destruido nos escombros da Biblioteca de Berlim onde era conservado, foi não faz muito localizado na Biblioteca Jagiellonska, de Cracóvia, na Polônia, juntamente com uma pequena coleção de desenhos de Eckhout — *a Miscellanea Cleyeri*. Ali logrou estudá-lo o prof. P. J. P. Whitehead, " . . .quatro grandes volumes (59,6 x 35,4 cm) encadernados em velino branco, contendo cerca de 400 pinturas, a maioria executadas a óleo sobre papel fino colado a folhas padronizadas de papel mais grosso, cada folha exibindo, via de regra, uma pintura, mas por vezes duas; alguns desenhos a lápis ou *crayon* acham-se incluídos. Por vezes as pinturas virtualmente ocupam o espaço inteiro da página (vol. 4, p. 1, abacaxi, 50,6 x 32,5cm), mas na maior parte dos casos têm de 25 a 45cm de alto por 20 a 30 de largo".[17] Como se observa, o total tradicional de 1.460 pinturas (repetido desde 1716) deve ser corrigido para pouco mais ou menos quatrocentas. Quanto a mão responsável pelos óleos e desenhos, R. Joppien sugere mais uma vez Albert Eckhout, [18] mas talvez seja ainda cedo para conclusões definitivas, de vez que só em setembro de 1979 as autoridades culturais polonesas liberaram os *Libri Picturati* para estudo por especialistas de outras nacionalidades.

559 Georg Marcgraf — "Caranguejo", xilogravura, in: *Historia Naturalis Brasilae*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

560 Georg Marcgraf — "Mandioca", xilogravura, in: *Historia Naturalis Brasiliae*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

561 Georg Marcgraf — "Engenho", xilogravura, in: *Historia Naturalis Brasiliae*, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

5.6 Outros pintores de Nassau

Além dos mais conhecidos, Frans Post, Albert Eckhout, Georg Marcgraf e Zacharias Wagener, é bem possível e mesmo muito provável tenha tido Nassau às suas ordens ainda outros pintores e desenhistas, ao tempo em que era governador do Brasil holandês.

O grande pintor Abraham Willaerts (1603-69), por exemplo, parece ter estado no Brasil, país para o qual teria embarcado em 1636 em companhia do próprio Maurício de Nassau; é, pelo menos, o que diz um seu contemporâneo, Cornelie de Bie, em obra publicada ainda em vida do artista, *Het Gulden Cabinet* (1661); é, também, o que permite supor o epíteto O Índio, pelo qual era conhecido em Roma em 1659. Ao que tudo indica, Willaerts mal chegado ao Brasil foi mandado por Nassau a Angola, e isso explicaria a inexistência de pinturas brasileiras de sua autoria. Convém aliás dizer que o Museu Real de Belas-Artes de Copenhague possui duas pinturas de Abraham Willaerts relacionadas com a Companhia das Índias Ocidentais e com o Atlântico sul — o que tem passado desapercebido até agora por muitos especialistas no Brasil holandês. Uma dessas pinturas representa um desembarque holandês num litoral rochoso defendido por espanhóis — talvez uma batalha ocorrida em 1641 em São Vicente — ao passo que a outra retrataria um combate naval entre as frotas holandesa e portuguesa, vendo-se ao fundo um promontório ou ilha.

Bem mais problemática é a presença, no Brasil, dos irmãos Bonaventura (1614-52) e Gillis Peeters (1612-53), embora em tempos recentes tenham aparecido, em mãos de colecionadores brasileiros, algumas pinturas atribuídas ora a um, ora a outro, e de temática aludidamente brasileira. De Gillis Peeters são, entre outras obras, uma "Vista do Recife", assinada e datada de 1637 (Col. Bruno Parisi, São Paulo), o "Forte dos Reis Magos" (Col. Palácio dos Bandeirantes, São Paulo), e um "Combate entre Holandeses e Índios" (Col. Mário Pimenta Camargo, São Paulo), ao passo que Bonaventura Peeters seria o autor do "Navio Holandês Fundeado ao Largo da Costa Brasileira" (Col. João Fernando de Almeida Prado, São Paulo), "Índios na Praia" (Col. Mário Pimenta Camargo, São Paulo) e "Navio de Guerra Holandês Chegando às Índias Ocidentais" (Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, USA). Segundo Erik Larsen[19], Gillis Peeters teria sido, dos dois irmãos, o que veio ao Brasil — e não uma, porém duas vezes; o outro, Bonaventura, permaneceu na Europa, desenvolvendo em pinturas temas que lhe foram fornecidos pelo irmão mais velho e audacioso. Ressalte-se, finalmente, que já em 1698 os Fourchodt, uma família de negociantes de arte ativa em Antuérpia, possuíam uma pintura de Bonaventura Peeters intitulada "De Hollanders de eerste reys in Cost Indien comen en van de Indiaenan wel onthaelt worden"[20].

Outro desenhista recentemente redescoberto e que trabalhou como soldado no Brasil holandês, de 1642 a 1645, foi Caspar Schmalkalden, alemão, natural de Gotha. Schmalkalden confiava a um diário

anotações e esboços de figuras, animais, mapas, cidades, um pouco à maneira do seu compatriota Zacharias Wagener. Seu manuscrito, conservado na Forschungsbibliothek de Gotha desde 1798, compreende 128 desenhos, a maior parte a bico-de-pena e aguada. Aparentemente, Schmalkalden trabalhou em conexão com outros artistas, como Eckhout e Marcgraf, tendo sido por eles sugestionado. Do ponto de vista puramente qualitativo, é ainda menos artista do que Wagener, de quem não possui, por outro lado, a minuciosa execução.

562

563

562 Gillis Peeters — "Vista de Recife", 1637, óleo, s/ madeira, 49 x 89, col. Bruno Parisi, São Paulo.

563 Bonaventura Peeters — "Navio Holandês Fundeado ao Largo da Costa Brasileira", 1640, óleo s/ madeira, 49 x 84, col. Yan de Almeida Prado, São Paulo.

NOTAS

1. cf. Stechow, Wolfgang. *Dutch landscape painting.* New York, 1968. p. 169.

2. Larsen, op. cit., pr. 11.

3. Larsen, op. cit. pr. 28.

4. Larsen, op. cit., doc. 18, p. 247.

5. W. E. Valentiner: *Frans Hals.* Sttutgart e Berlim, 1921. n. 256.

6. Sousa Leão.

7. Sousa Leão. Du nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV, *Gazette des Beaux-Arts*, p. 99, fev. 1961.

8. Stechow, op. cit., p. 169.

9. A 21 de outubro de 1977 vendeu-se na Sotheby Parke Bernett de Nova York um soberbo "Retrato de um Chefe Africano", atribuído a Eckhout. Trata-se de um óleo s/ tela medindo 193 x 136,5cm, provavelmente já mencionado nos inventários de Luís XIV em 1709: " . . . um tableau représentant un Roy Maure habilié à l'indienne, un petit maure auprès de lui, tirant un sabre à la main qu'il lui presente, et derrière est une couronne posée sur une balustre figure comme nature". Se, como vem sendo proposto, tal pintura representa o 'rei do Congo' — que nunca veio ao Brasil —, forçoso é admitir ter Eckhout visitado também a África?

10. The history of the tenture des Indes. *Burlington Magazine,* t. 83, p. 216-25, set. 1943.

11. I - Le Cheval Hommelé;
II - Le Roi Norté;
III - L'Éléphant ou le Cheval Isabelle;
IV - Le Cheval Rayé;
V - Les deux Taureaux;
VI - Les Pêcheurs;
VII - Le Combat d'Animaux;
VIII - Le Chasseur Indien.

12. Madeleine Jarry. The Tenture des Indes in the Palace of the Grand Master of the Order of Malta. *Burlington Magazine,* p. 306-11, set. 1958.

13. H. E. Van Gelder: III — Niet Eckhout maar Jasper Becx. *Oud Holland,* t. 75, p. 27-9, 1960.

14. Wurzbach: *Niederlaendisches Künstlerlexikon.* Amsterdam, 1963. I, p. 68.

15. "Die Beziehungen zwischen Eckhout und Wagener", p. 6-8.

16. Larsen, op. cit., doc. 50, p. 252-53.

17. Georg Markgraf and brazilian zoology — Apendix 3: First view of the Markgraf drawings, In: *Joan Maurits van Nassau-Siegen,* 1979, p. 467 e segs.

18. The Dutch vision of Brazil, id. ibd., p. 312.

19. Some seventeenth-century paintings of Brazil. *The Connoisseur,* p. 123-131, out. 1970.

20. cf. R. H. Wilenski, *Flemish painters 1430-1830.* New York, 1960, v. I, p. 620.

BIBLIOGRAFIA

A presente relação arrola as principais fontes bibliográficas por nós utilizadas; fontes de importância secundária foram mencionadas no texto.

Bibliografias muito completas sobre o Brasil holandês e sobre as artes no Brasil holandês podem ser compulsadas respectivamente em livros como *Historiografia e bibliografia do domínio holandês no Brasil*, de José Honório Rodrigues (1949), *A pintura no Brasil holandês*, de José Roberto Teixeira Leite (1967), e nas monografias de Thomas Thomsen sobre Eckhout (1938) e de Sousa Leão (1948, 1973), Argeu Guimarães (1957) e Erik Larsen (1962) sobre Frans Post.

BARATA, Mário. Significado da Missão Nassau: Post e Eckhout. *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, v. 72, 1968.

BENISOVICH, Michel. Os primeiros pintores do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 230, p. 442-7, jan./mar. 1956.

BERNT, Walther. *Die Niederlaendischen Maler des 17. Jahrhunderts*. Munique, s. ed. 1948.

BOXER, Charles R. *The Dutch in Brazil 1624-1654*. Oxford, Clarendon Press, 1957.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Geografia do Brasil holandês*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1957.

CATÁLOGO da exposição nassoviana comemorativa do 3º centenário da chegada de Maurício de Nassau. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 51, p. 1-133, 1938. (textos de W. J. Van Balen, Sousa Leão e A. B. de Vries).

CATÁLOGO da Exposição Frans Post no Museu Nacional de Belas-Artes. Rio de Janeiro, 1942. (com introdução de Ribeiro Couto: "Frans Post e o mistério da nacionalidade").

CATÁLOGO da Exposição Mauritz de Brasiliaan. Den Haag, 1953. (textos de W. J. Van Balen, Sousa Leão e A. B. de Vries).

CATÁLOGO da Exposição Os Pintores de Maurício de Nassau. Rio de Janeiro, MAM, 1968.

CATÁLOGO da Exposição Frans Post — Obras de coleções paulistas. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1973 (textos de Sousa Leão e de Beatriz Mendes Gonçalves Pimenta de Camargo).

CATÁLOGO da Exposição Soweit der Erdkreis Reicht. Städtisches Museum Haus Koekkoek Kleve, 1979.

CATÁLOGO da exposição 20 wijd de wereld strekt. Den Haag, Mauritshuis, 1980.

COMBE, Jacques. Un douanier Rousseau au XVIIème siècle. *L'Amour de l'Art*, t. 12, p. 481-9, dez. 1931.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. *Zacharias Wagener – Zoobiblion – Livro de Animais do Brasil*. Tradução de Olivério Pinto. São Paulo, Brasiliensia Documenta, 1964.

GELDER, J. G. Van. Post en van den Eckhout, schilder in Braziliae. *Beldende Kunst*, t. 26, n. 9, p. 65-72, jan. 1940.

___. Twee Braziliaanse schildpadden door Albert Eckhout. *Oud Holland*, t. 75, p. 5 e seg., 1960.

GUDGER, W. George Marcgrave, the first student of american natural history. *The Popular Science Monthly*, v. 81, p. 250 e seg., set. 1912.

GUIMARÃES, Argeu. *A sereia escandinava*. Porto, Lello, 1930.

___. Na Holanda, com Frans Post. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. 235, p. 85-296, abr./-jun. 1957.

LARSEN, Erik. *Frans Post, interprète du Brésil*. Amsterdam — Rio de Janeiro, Colibris, 1962.

___. Some seventeenth century paintings of Brazil. *The Connoisseur*, p. 123-31, out. 1970.

LEÃO, Joaquim de Sousa. *Frans Post – seus quadros brasileiros*. Rio de Janeiro, Tipografia Mercantil, 1937.

___. Frans Post in Brazil. *The Burlington Magazine*, t. 80, p. 59-61, mar. 1942.

___. *Frans Post*. São Paulo — Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1940.

___. Post et Eckhout. *L'Oeil*, n. 43-4, p. 48-53, jul.-ago. 1958.

___. Du nouveau sur les tableaux du Brésil offerts à Louis XIV. *Gazette des Beaux-Arts*, p. 95-104, fev. 1961.

___. *Frans Post 1692-1680*. Amsterdam — Rio de Janeiro, Livraria Kosmos Ed., 1973.

LEITE, Serafim. *Pintores jesuítas do Brasil*. Roma, Archivum Historicum Societatis Iesu, 1951.

LICHTENSTEIN, Martin Heinrich Karl. *Estudo crítico dos trabalhos de Marcgrave e Piso sobre a história natural do Brasil à luz dos desenhos originais*. Tradução de Olivério Pinto, São Paulo, s. ed., 1961.

MARCGRAF, George & PISO, Willem. *Historia Naturalis Brasiliae*. Leyden, s. ed., 1648.

MELLO, José Antonio Gonçalves de. *Tempo dos flamengos*. 2. ed. Recife, s. ed., 1979.

MOLLENGRAFF-GERLINGS, C. *Johan Maurits van Nassau en de Korte Bloeitijd van Hollandisch - Brasilië 1636-1644*. 'S-Gravenhage, s. ed., c. 1930.

MORAIS, Rubens Borba de. *Bibliografia Brasiliana 1504-1900*. Amsterdam — Rio de Janeiro, Colibris, 1958.

PISO, Willem & MARCGRAF, George. *De India utriusque re naturali et medica*. Leyden, s. ed., 1648. (Tradução de Mário Lobo Leal, Rio de Janeiro, MEC/INL, 1957).

PLIETSZCH, Eduard. *Hollaendische und Flaemische Maler des XVII*. Leipzig, 1960.

SCHAEFFER, Enrico. Albert Eckhout, um pintor holandês no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, t. 20, 1968.

___. Albert Eckhout e a pintura colonial brasileira. *Dédalo*, n. 1, p. 47-74, jun. 1965.

___. *Pássaros do Brasil*. Rio de Janeiro, 1970.

SLIVE, Seymour & KUILE, E. H. *Dutch art and architecture, 1600-1800*. Baltimore, s. ed., 1966.

SMITH, Robert C. The Brazilian landscapes of Frans Post. *The Art Quarterly*, *1*(4)239-66, out. 1938.

— Três paisagens brasileiras. *Boletim da União Panamericana*, Washington, D. C., fev. 1939.

STECHOW, W. *Dutch landscape painting of the seventeenth century*. London, Phaidon, 1966.

THOMSEN, Thomas. *Albert Eckhout, ein niederlaendischer Maler und sein Goenne Moritz der Brasilianer*. Copenhague, Ejnar Munksgaard, 1938.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Albert Eckhout*. Rio de Janeiro/Recife, Livroarte, 1981.

ZANINI, Walter. Desenhos de Frans Post. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 nov., 1961.

Século XIX.
Transição e início do século XX.

6

Mário Barata

A ARTE NO SÉCULO XIX: DO NEOCLASSICISMO E ROMANTISMO ATÉ O ECLETISMO

As faixas de transição de um período com determinada predominância estilística, para outro período, não são estritamente limitadas no tempo e compartimentadas com exclusividades formais ou de conteúdo. Poucas vezes a história da arte em geral comprova tanto essa coexistência ou miscigenação daquilo que caracterizamos metodologicamente pela denominação de 'estilos', do que na sua ocorrência na passagem do século XVIII para o XIX. A maior circulação, riqueza e versatilidade de informações culturais nessa fase histórica ocidental dava ao Neoclassicismo e ao Pré-Romantismo uma certa simultaneidade, que contribuiu para levar o historiador A. R. Hitchcock a forjar a classificação aparentemente paradoxal de 'classicismo-romântico', para definir o Neoclassicismo, em um de seus livros, dizendo que ele teria tomado forma de 1750 a 1790.

O Romantismo veio a dividir essa coincidência no tempo com o prosseguimento de formas neoclássicas em boa parte do Oitocentos, ainda relativamente puras, sobretudo quando tardias no século XIX brasileiro, mas a seguir contaminadas, no exterior e aqui, pelo ecletismo e o espírito acadêmico e historicista de cópia de obras de épocas anteriores. A exemplo do que ocorreu na Europa, é difícil dissociar o ecletismo do academismo, na arte da arquitetura desse período, mas é fácil perceber que uma segunda fase do ecletismo atinge o século XX inicial e é o seu momento mais desprovido de criatividade artística.

Em nosso país, as estruturas de base que condicionavam e limitavam a criação artística caracterizavam-se por uma situação política e econômica oriunda das deficiências da época colonial e dependente. Todavia as condições de civilização evoluirão da época colonial de feição agrária, controlada por monopólios portugueses, para uma época de início de independência política e intercâmbio com várias nações, gradualmente acentuados no decorrer do século, mas — com exceção da importante Missão Artística Francesa de 1816 — geralmente sem cortes abruptos em relação à presença lusa, a qual continuou a existir em certos paralelismos ou mesmo em confluências, trocas e importações culturais na centúria passada, por diversos motivos.

Esse século era definido no Brasil basicamente por uma civilização agrário-escravocrata e comercial retardatária, governada por uma monarquia cuja corte estimulava as artes em nível cosmopolita de contato com a Europa, mas quase em situação de 'colecionamento' ou decoração interior, sem alcançar raízes generalizadas e difusão ampla, em um estágio nacional que não pôde sequer criar a universidade que D. Pedro II desejava.

As décadas de 1870 e 80 verão o surto de forças emergentes que conduziriam à transformação produzida pela Abolição da Escravatura (ou paralela a esta) e logo a seguir à República, novo regime com índole reformadora e positivista, nessa época. Certos sinais estéticos mostrarão nos referidos decênios a existência de maiores aberturas e as modificações que ocorreram no movimento artístico, todavia estas quase sempre como episódios de ponta e superfície, sem real penetração na grande massa de interesses que o conjunto do país vinha manifestando e se configuravam como limitados, em decorrência do próprio grau de civilização do Brasil. Somente a arquitetura, como arte fundamentalmente ligada a exigências práticas mantidas ou ampliadas, se desenvolveu então em certa plenitude, tanto no estilo como no conteúdo, mas diversificada dos séculos anteriores no tocante à arquitetura religiosa, devido à laicização crescente da maneira de viver.

564 Nicolau Antônio Taunay — "Morro de Santo Antonio, em 1816", 1816, óleo s/ tela 45x56,5, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Coube sobretudo à pintura e à ideologia artística o refletirem parcialmente, nas artes visuais, as aspirações nacionalistas do século — expressas normalmente no Romantismo —, mas refreadas na realidade do país pela necessidade de importar situações e tendências culturais novas, cujo método de transplante vai caracterizar de modo essencial muitos aspectos do século XIX brasileiro. Quanto ao lirismo que exprimia um primeiro aspecto do Romantismo e cedo se externou na poesia, atingiu as artes visuais através da interpretação da natureza; com sensibilidade à paisagem, já em obras de dois Taunay, Nicolau (1755-1830) e Félix (1795-1881) e nas importantes paisagens pintadas por Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-79) que se encontram no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro. Contudo, o choque entre o 'novo' e o 'velho' na pintura e na escultura dificultará o pleno Romantismo em um país onde as estruturas retardatárias têm mantido um poder de inércia capaz de atuar bastante.

Ademais, tanto o 'novo' quanto o 'velho' assumem às vezes, em nossa terra, feições superficiais — no que se distinguem da profundidade com que ocorrem na Europa —, devido ao fato de não haver freqüentemente no Brasil amalgamação de raízes e impulsos renovadores de um lado, com efetiva assimilação e criatividade sucessiva no mundo cultural, de outro. E também pela fixação das conseqüências retardatárias do 'velho', difíceis de serem removidas e componentes da realidade do conjunto da nação a se externarem nas artes.

O arcaísmo das realidades subjacentes da cultura é um fato importante da vida e do movimento artístico no Brasil. Visto sob esse ângulo, o século XIX brasileiro prosseguiu bem avante no século XX, confirmando a fragilidade das convenções cronológicas de separação dos acontecimentos e de seus eventuais ciclos.

6.1 Infiltração do Neoclassicismo

A arte religiosa e as contradições do colonialismo luso haviam permitido, nos séculos XVII e XVIII, a expansão no Brasil de uma arquitetura e uma escultura de grande interesse. A pintura foi menos significativa, com a relativa exceção dos ciclos de tetos de igrejas, em obras barrocas de ilusionismo arquitetônico e perspectivo. O estilo barroco e sua fase rococó se desenvolveram — como capítulos anteriores já o mostraram — com diversos tipos de exuberância e caracterização.

Mas o Barroco terminava o seu ciclo de atuação em face das transformações históricas — sociais, econômicas e culturais — que ocorriam na Europa e se refletiam com maior ou menor intensidade em Portugal e mesmo no Brasil. O Iluminismo, a marcha para a Revolução Francesa, a importância das descobertas arqueológicas na Itália e o influxo do pensamento de Winckelmann e vários outros estudiosos ou criadores artísticos, já haviam modificado as condições da ideologia estética e preparado o surto de um novo gosto, em pleno século XVIII. Posterior e lentamente agiriam as conseqüências da chamada revolução industrial e tecnológica, já se havendo firmado as maneiras de ser da nova burguesia.

Essas transformações chegavam ao Brasil com certo atraso no tempo, mas mesmo nessa centúria surgiram aspectos estilísticos indicando as mudanças estéticas, exteriorizando-se através de diversos canais de realização. O edifício da Câmara e cadeia em Ouro Preto; um regresso à influência romana quinhentista, como é o caso da arquitetura da Santa Cruz dos Militares no Rio de Janeiro; certo rigor austero de planos ornamentais em algumas das obras de José Antônio Landi (1708-90) em Belém do Pará; a 'palidez' crescente das pinturas da dita 'escola fluminense de pintura'; as soluções arquitetônicas e mesmo as ornamentais das últimas grandes igrejas do Rio, que as inserem em bases retangulares, em barroco muito perto do gosto clássico, comprovam isso.

Um autor francês, I. André Vincent, em obra coletiva (*Histoire de l'art*, 1965),[1] anota que a "igreja do Carmo (carioca) é de um barroco tipicamente europeu, importado da Itália, e muito próximo do clássico". Germain Bazin (*L'Architecture religieuse . . .*, 1956-58, I, p. 140) já havia observado: "No Rio, a arquitetura se distingue da das outras regiões por uma tendência ao rigor que é uma influência da reforma pombalina e que prepara o Neoclassicismo".

Essa proximidade do clássico, acentuada em alguns trabalhos do Mestre Valentim (1740/50-1813), desenvolve-se com a difusão no Rio de Janeiro, na gravura e no ensino do nu, este a partir de 1800, da obra de Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense (1764-1837), que estudara em Roma com Pompeu Battoni (1708-87).

Alguns novos edifícios em diversos pontos do país retomam o frontão transformando-o em emblema antiqüizante. Inicia-se o estilo propriamente neoclássico.

A corte do príncipe regente Dom João, ao chegar ao Rio de Janeiro em 1808, impulsiona esses elementos classicistas, expandindo o seu próprio gosto dentro do novo estilo ou chegado a ele. O Teatro São João inaugurado em 1813 no antigo Rossio carioca (demolido), de autoria atribuída ao português Manuel da Costa (c. 1775-1826), está perto da solução neoclássica do São Carlos de Lisboa e do Scala de Milão. Ainda em época anterior à ação da Missão Artística Francesa projetou-se belo edifício para a Associação Comercial da Bahia, com influência do Neoclassicismo inglês e conservado até hoje, e um teatro de fachada neoclássica para São Luís do Maranhão, cujo desenho se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A Capitania das Minas Gerais, sofrendo forte impacto de recessão econômica nos centros de mineração, mantém aí o fácies urbano e a arquitetura religiosa do Barroco por muito tempo, malgrado as casas que se iriam fazendo já em novo partido, em ruas como a de São José em Ouro Preto, controladas em sua feição de gosto pela unidade básica das lentas transformações da arquitetura civil residencial no país. Dá-se o mesmo na parte velha de São Luís do Maranhão e em quarteirões antigos do Salvador da Bahia. A renovação da riqueza trará o pleno Neoclassicismo ao Recife, a Belém do Pará, ao Rio de Janeiro e mesmo parte da Bahia, com a contribuição de mestres de obras lusos que aproximam ruas dessas cidades a bairros de urbes e vilas portuguesas, da mesma época. Mas no decorrer do século se expandirá dentro do mesmo estilo, com variantes de influência francesa, italiana ou inglesa, a arquitetura oficial e mesmo parte da residencial, em todo o país. A aparência do Brasil de meados e fins do século XIX é uma aparência neoclássica generalizada, praticamente uniforme no seu estilo e com significação nova relativamente à da época colonial. Hoje só as velhas fotografias revelam a fisionomia dessas cidades, confirmando essa unidade arquitetônica.

A difusão da pintura de retratos e a aparição da de paisagem marcaram muito a arte do ponto de vista de sua generalização pelas elites. A classe média era pouco numerosa e a sua expansão no final do Oitocentos conduzirá a novas definições de clientela artística, surgindo a potencialização de São Paulo e do Sul, onde a imigração não portuguesa vinha se expandindo. A pintura de temas literários e históricos e a de alegorias militares correspondiam a uma direta influência da Academia Imperial de Belas-Artes e dos círculos oficiais mais elevados.

6.2 Significação da Missão Francesa de 1816

Um fato histórico de importância pelo seu caráter revelador das condições da civilização em um país da América Ibérica e pelas conseqüências que teve na aceleração das transformações do nível artístico do Brasil, foi a vinda de artistas e artífices, exilados bonapartistas, para o Brasil, bem aceita pelo regente Dom João e seu ministro conde da Barca, este último um amador esclarecido e sensível dos valores artísticos.

A Missão ou Colônia Le Breton, designação que recebeu devido ao nome de seu maior organizador, o museólogo, crítico e estudioso de arte Joaquim Le Breton (1760-1819), trouxe um sistema de ensino em academia, ainda inexistente na própria metrópole lusa, que não havia atingido esse estágio de educação e representatividade artísticas, que no século XVII já se generalizara em tantas cidades européias de importância, ampliando-se no XVIII, mas não chegando a Portugal. Todavia, numa tentativa de adequação às novas necessidades coletivas após a Revolução Francesa ou em sua época, o plano de Le Breton fundia em sua escola o ensino das belas-artes e o dos ofícios. Dom João captara essa necessidade, olhando-a pelo prisma da situação da nova nação, que necessitava de impulsos práticos coordenados pelo sentido de gosto nos artefatos a serem produzidos. O decreto que criou a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios é de 12 de agosto de 1816, pagava pensões anuais aos mestres franceses e definia um início de atuação, que no plano do ensino só se institucionalizou com o novo decreto de 23 de novembro de 1820, o qual estabelecia no Rio de Janeiro a Academia e Escola Real das Artes. Mantinha no corpo docente os mestres franceses, incluindo-se então Marcos (1788-1850) e Zeferino Ferrez (1797-1851), mas nomeava como "encarregado da diretoria das aulas" o pintor português Henrique José da Silva (1772-1834), no lugar vago pela morte de Le Breton, ocorrida no ano anterior.

É interessante fazer um parênteses comparativo para recordar que no Brasil houve duas imigrações artísticas maciças, em épocas muito diversas e com resultados diferentes. Os ceramistas marajoaras, provenientes, segundo B. Meggers e C. Evans, do rio Napo, entraram em retrocesso gradual, definhando a sua capacidade civilizadora através das gerações, o que é visível pelos objetos recolhidos nas camadas estratigráficas de terreno, superpostas no tempo. Os artistas franceses aproados no Rio de Janeiro, malgrado as dificuldades que encontraram e as lutas que enfrentaram, tiveram seu esforço sobrevivente, apesar das restrições realistas que ao tempo fizeram a essa iniciativa o cientista Martius e outros estudiosos, em face das condições elementares da vida cultural do país e das exigências primordiais do desenvolvimento básico da nação, com problemas inúmeros ainda não resolvidos. A investida simultânea em diversos campos da técnica e da civilização em geral conduzia, porém, à necessidade de difundir também as artes e de renovar o equipamento e o campo de ação destas, na arquitetura e em gêneros da pintura, escultura e gravura. Esse esforço foi lento e de alcance limitado, mas vitorioso.

Artistas como o pintor João Batista Debret (1768-1848), o escultor Augusto Maria Taunay (1768-1824), o arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850) e o gravador Carlos Simão Pradier (1786-1848) eram neoclássicos pela sua formação e atuação. O próprio paisagista e pintor de pequenas cenas de gênero Nicolau Antônio Taunay, que só ficou no Brasil até 1821 e era menos inserido nas definições desse estilo, ao mesmo estava ligado por alguns aspectos. Mas não foi o Neoclassicismo que produziu a tensão entre a presença dessa missão francesa de elite e a cultura brasileira. As dificuldades de assimilação dependeram das próprias condições da civilização de um país de configuração formada em estreitos cânones coloniais, que tendiam a rejeitar a arte apresentada como ação cultural leiga em nível burguês ou mesmo com resquícios aristocráticos prosseguidos em certo setor do Romantismo, apoiados pelas monarquias do Brasil e de vários países da Europa, entrelaçadas às vezes pelas dinastias reinantes. E realmente foi a arquitetura então ensinada, a arte que mais cedo obteve maior expansão e amadurecimento no país, no campo de intervenção da Academia Imperial das Belas-Artes, seguramente por ser a arte mais prática, ligada a técnicas de construção. A figura de Grandjean foi a que maior estabilidade alcançou, entre os mestres da missão, através de sua longa vida no Brasil, de seu trabalho e do de seus discípulos diretos.

Não se tratava de dificuldades oriundas de uma validade persistente do estilo barroco a atuar em represália ao esforço neoclassicista, mas de uma mais profunda incompatibilidade: a da própria nação, com os valores de arte. Sobretudo estando estes desligados, pela nova situação histórica, de sua participação nas manifestações religiosas. Ademais, como observou agudamente o crítico de arte Gonzaga Duque (*Os contemporâneos*, 1929), em texto de 1908, "à Colônia Le Breton deve a nossa arte a sua dignificação. O saber e a distinção de trato dos seus eminentes representantes prepararam artistas e destruíram em grande parte as prevenções deprimentes de uma sociedade rudemente ocupada com coisas utilitárias".

Realmente predominaram na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura herdada da Idade Média e baseada no respeito da fé. O valor do artista como homem livre numa sociedade de cunho burguês implantou-se aqui muito mais rapidamente do que teria sido de esperar — dado a realidade brasileira —, devido à vinda da Missão Francesa com sua expressão de elite (às vezes, elite revolucionária) bem ou mal compreendida, todavia progressivamente aceita pelas nossas classes dirigentes. Enraizou-se a nova situação, típica do Oitocentos e vitoriosa a pouco e pouco. O mesmo Gonzaga Duque reconheceu que "foi, no entanto, com o Segundo Reinado, que a profissão das artes mais luzimento adquiriu". (idem)

O relacionamento da posição do artista na sociedade com a sua liberdade de criar teve neste caso importância para possibilitar aos pintores, escultores e arquitetos o exercício de uma atividade indispensável à absorção, por pouco que fosse, de algumas das condições reais do século XIX, e ao desempenho de funções condizentes com essa nova época no país e no mundo. A absorção e realização do século XIX em seu aspecto fundamental realista e científico, tendendo a desenvolver a

indústria no campo econômico e a resolver conflitos através de revoluções sociais, não se realizariam completamente no Brasil, comparativamente ao que ocorreu na Europa e mesmo nos Estados Unidos, devido as nossas limitações de base, resultantes da herança colonial.

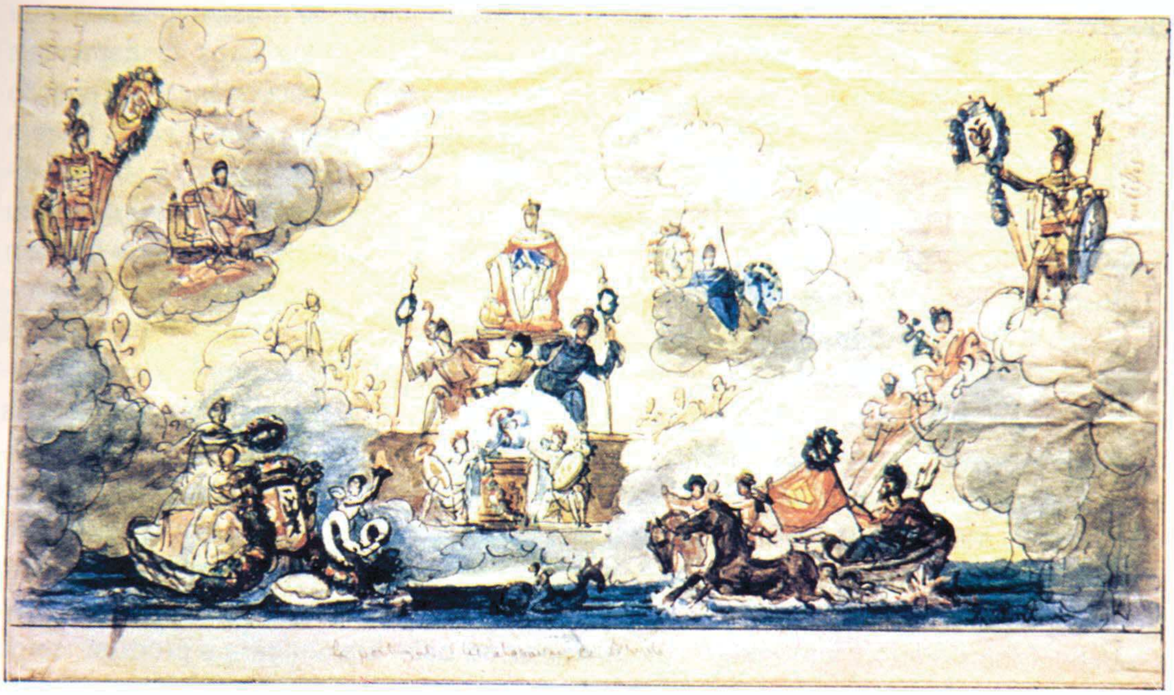
O Brasil progrediu bastante nessa centúria, mas não pôde assimilá-la e usufruí-la integralmente. A arte brasileira — no campo da pintura, da escultura e da gravura e desenho — vai realizar-se em nível superficial e dependente de contínuos afluxos estrangeiros, de artistas itinerantes ou imigrados. Observe-se que sem a ocorrência de fatos fundamentais como a chegada de Dom João e sua corte; a Independência e a criação do Estado nacional, concretizado através de uma monarquia de origem dinástica portuguesa; a atuação da Missão Francesa de 1816; a compreensão dos valores culturais que teve Dom Pedro II durante o seu longo reinado, talvez nem se teriam esboçado as alterações que levaram a arte erudita a aprofundar um pouco o seu enraizamento e sua expansão em termos nacionais na nova fase de arte leiga e civil. Expansão que atingiria, por coincidência no final do século XIX, a um volume quantitativo novo — mantido a seguir estável por cerca de uns trinta anos — mas sem transformações qualitativas de estruturas e essência, as quais só viriam a ocorrer no plano da consciência, fixação e realização de um mundo estético maior no Brasil, nas décadas 20 e 30 da nossa centúria.

Não se coloca em pauta a hipótese anti-histórica de que a arte religiosa-barroca-rococó, característica do período anterior, houvesse podido prosseguir a sua atividade no país. Ela chegara a produzir, como sabemos, obras de valor, mas não alcançara, do ponto de vista da ampliação do seu campo de ação e de estruturas, nem ainda o nível geral do século XVII, nos países então mais avançados da Europa.

A paralisação da nação oitocentista, nessa fase anterior, que condicionava e mantinha o Barroco entre nós, teria correspondido ao prosseguimento da era colonial e, digamo-lo como metáfora, a uma hemiplegia, que terminaria por tornar incapazes, a terra e seus habitantes, de dirigirem o seu destino e tentar promover as reformas necessárias à sua adequação ao mundo moderno.

Os artistas vindos com a Missão Artística de 1816 encontraram no Rio de Janeiro portugueses como o arquiteto José da Costa e Silva (1747-1819), que estudara na Itália e projetara, entre outros trabalhos em Lisboa, o Teatro São Carlos, e o tenente-engenheiro Domingos Monteiro (1665-17 ?), que se tornará figura representativa da arquitetura de origem lusa no Rio de Janeiro das três décadas seguintes. Houve brasileiros que já formados anteriormente, se aproximaram da ação pedagógica dos franceses, entre eles o pintor Francisco Pedro do Amaral (? -1831), que é um dos elos entre as duas épocas, pois após ter sido aluno de Manuel Dias de Oliveira, no início do século, ingressou como estudante na academia, em 1824.

A feição neoclassicista dos artistas da missão se externou imediatamente no Rio de Janeiro, com as construções efêmeras para as festas da aclamação do rei Dom João VI, em 1818, como 'varanda' e arcos triunfais, com suas colunas, platibandas e ritmos dos vãos alteados e aproximados uns dos outros. As pinturas monárquicas atingiriam maiores dimensões na época de Dom Pedro I, com o tema da Coroação, tratado em tela por Debret (palácio Itamarati, Brasília).



565 João Batista Debret — "Aclamação de D. João VI", 1818, decoração para balé, col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

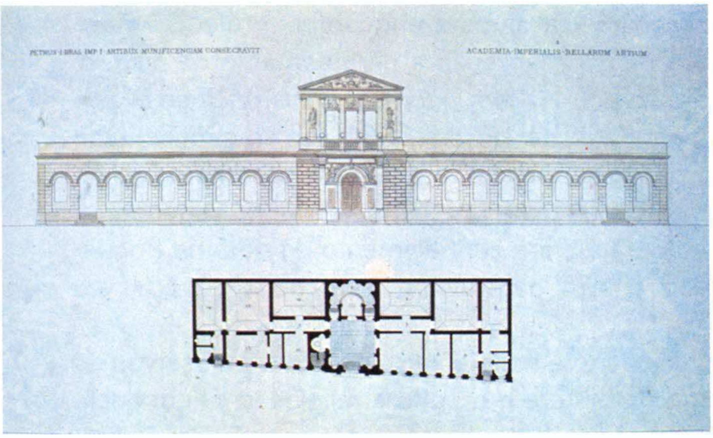
A arte oficial de um Debret — parente de Jacques-Louis David (1748-1825), a quem teria acompanhado a Roma quando o grande artista pintara o quadro "Juramento dos Horácios" — tem o aspecto solene e um cromatismo às vezes forte, usando vermelhos, de um neoclassicismo peculiar a grupo de artistas da França napoleônica e também à retratística inglesa, no primeiro dos quais Gros (1771-1835) se havia tanto destacado. Os quadros de batalhas europeus feitos por Debret e conservados no Museu de Versalhes são todavia de fraca expressão pictórica. A "Coroação", em cores mais claras, apresenta as figuras um pouco endurecidas. É nas aquarelas brasileiras de fixação de um mundo popular, etnográfico e exótico, que Debret revela a fase melhor de sua pintura, liberada do oficialismo e propensa a se exercer livremente em uma das vertentes do Pré-Romantismo e do Romantismo: a de busca do exótico. Equilibrou então as cores claras e diluídas com um desenho solto e espontâneo, penetrando inteligentemente em certos valores do cotidiano, do antropológico e da natureza, mesmo quando tratados descritivamente, em superfície. É essa posição das contradições de Debret pintor que o coloca simbolicamente na abertura do pleno século XIX brasileiro.

O desenho alegórico da Revolução Constitucionalista de 1821 na Bahia (Museu Imperial, Petrópolis) feito por Augusto Taunay e, um pouco menos, o seu busto de Camões (Instituto Histórico, Rio), nos mostram o coeficiente vigoroso e tradicional do Neoclassicismo em um artista que trabalhara nos relevos do arco do Carroussel, em Paris. Esse rigor bastante típico no linearismo do desenho, ligado como em tantos outros artistas europeus ao grafismo de sarcófagos romanos e vasos etruscos e gregos, não chocava aos que encomendavam, apreciavam ou

adquiriam as suas obras. E pouco depois, quando um brasileiro, Bento Capinam (1791-1874), desenhou a entrada do Exército Pacificador na Bahia em 1823 (I.G.H. da Bahia, Salvador), aplicou à composição e aos pormenores das figuras um linearismo reto de decisão estilística neoclássica, embora de sentido algo primitivo, sem a elegância à antiga da obra de Taunay.

O respeito que cercou Grandjean de Montigny desde o início de suas atividades entre nós e a honrosa e importante encomenda do projeto do palácio da Academia das Belas-Artes que, construído vagarosamente, foi inaugurado em 1826, comprova a compreensão bastante generalizada dos valores do Neoclassicismo, a essa altura, na elite luso-brasileira. Outros artistas franceses haviam chegado também ao Brasil por esse tempo, como Armand Julien Pallière (1784-1862) e Pedro José Pezerat (1800-72), também imbuídos desse estilo. Na década de 1840, Luís Vauthier (1815-1901) chegará ao Recife, atuando dentro da mesma tendência artística.

Até que ponto se enraizaram entre nós, na época, as arquiteturas de Montigny e Vauthier? Mesmo levando em consideração as observações pessimistas expressas por Araújo Porto Alegre, em 1855, nas famosas teses apresentadas à Congregação da Academia Imperial das Belas-Artes, em que se referia ao 'mau gosto' prevalecente nas construções erguidas no país, o que lhe parecia provar a pouca irradiação do exemplo de Grandjean, na verdade, visto à distância de cerca de um século, o que parece ter ocorrido é o contrário. Porto Alegre teria enfatizado a sua restrição, por motivos dialéticos ou devido a uma compreensível irritação ante a demora das transformações que se estavam sucedendo lentamente sob os seus olhos.



566

566 "Academia Imperial das Belas-Artes do Rio de Janeiro", projeto de Grandjean de Montigny, litografia, in: *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil, 1834-39*, de Debret.
567 Frontaria que pertenceu à Academia Imperial das Belas-Artes, hoje no Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

6.3 Posição da arte e da ação de Debret

A representatividade simbólica de Debret no panorama do século XIX brasileiro faz com que devamos nos deter mais um pouco na análise da sua obra. A raiz da sua pintura 'oficial' está, como vimos, em certo 'davidismo' e na sua incapacidade de assumir com desenvoltura a solução necessária à qualidade de um pintor histórico, através do desenho, na pintura a óleo. Aliás, em 1897, acertava plenamente em seu juízo crítico a respeito de nosso artista o historiador François Benoit, no seu livro *L'Art français sous la Révolution et L'Empire*, ao escrever que ele era "pintor duro, eriçado, desenhista de mérito, preocupado com a verdade e o efeito".[2]

Realmente o desenho livre e, acrescentemos, surpreendentemente, a aquarela com um senso criador e livre da cor, é que se revelaram o domínio técnico por excelência de Debret. As aquarelas são — diga-se de novo — de um cromatismo espontâneo, leve e harmonioso, que não surge no hieratismo de seus óleos. Possivelmente Benoit não conheceu a maioria delas, conservada com a família e desde 1939 adquiridas para a coleção de Raimundo Castro Maia, transformada em fundação cultural, em 1964.

Aproximando-se o artista do Romantismo por outras vertentes, participa assim do grande movimento cultural, que em sua época levou a Europa a proceder a um levantamento ilustrado (aproveitando as facilidades e o baixo preço da litografia) de tudo o que havia de particular e curioso pelo mundo afora. É o meio século dos álbuns, dos in-fólios sobre viagens e costumes, às vezes com tiragens e venda em fascículos separados. Esta última circunstância ajuda a enquadrar o referido movimento no grande esforço de popularização e barateamento da cultura, do século XIX. O livro de Debret, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, foi editado por F. Didot, em Paris, de 1834 a 1839, em tiragem limitada a duzentos exemplares, publicado em 26 fascículos, enquanto que o de Rugendas era lançado por Engelmann, em 1835, em vinte, segundo informa Rubens Borba de Morais. Para conhecimento da obra de Rugendas (1802-58), é básico o livro de Newton Carneiro, *Rugendas no Brasil*.[3]

Nos períodos revolucionário e napoleônico, na França, observou-se sensível desaparecimento da pintura e escultura religiosas, já em declínio na segunda metade do século XVIII, como temática artística. Debret participa dessa atmosfera geral. Também ele pagara o tributo de sua geração aos temas da Antigüidade clássica, tão característicos de uma expressão ideológica. O 'dogma' romano permanecia então vivo, justificando inclusive o interesse pela Roma coeva, as viagens à Itália e a manutenção pelos governos franceses da Escola de Roma, desde 1801 transferida para a belíssima Vila Médicis. A pintura da epopéia napoleônica também foi, como vimos, exercida pelo artista. No Brasil ele se revelara um quase intimista, nas aquarelas descritivas dos vegetais, de tipos e costumes populares da terra. Sua obra de pintor de história é menos importante e não tem a mesma beleza.

A importância de Debret na cultura brasileira adquire o seu justo relevo se situarmos o artista no início do século XIX brasileiro, no momento de nossa transição da era colonial, ou melhor, luso-colonial, para a independente, mais cosmopolita, que apresentava detalhes ligados à civilização desenvolvida na França e também na Inglaterra. Além da afirmação consciente e pública da nacionalidade brasileira, que caracterizou bastante o período, surge a descoberta do mundo novo. Cientistas e viajantes estrangeiros contribuem para isso e se multiplicam; alguns deles se radicam, por bastante tempo, no país.

O livro de Debret apresenta imagens, litografadas segundo suas aquarelas e seus desenhos, e um longo texto que — bastante superior ao de Rugendas — assume por vezes aspectos memorialísticos, que enriquecem pela autenticidade.

Ambos — imagem e texto — reproduzem a riqueza da visão que teve do país e a sua coragem moral. Nessas suas preocupações, Debret afasta-se dos princípios neoclássicos de busca da beleza ideal, 'criaturas da razão'. Não elimina as imperfeições da natureza: exibe-as. O real substitui-se à estatuária greco-romana, os fatos, à 'virtude antiga'.

É no século XX que, com Paulo Prado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila, Gilberto Freyre, Rodrigo M. F. de Andrade, Sérgio Milliet, o Brasil de pintores como Debret começou a ser reavaliado e revisitado. O 'belo ideal' acadêmico, que existira mesmo em certo barroco convencional de determinada linha de imagens religiosas, seria, de modo paradoxal, progressivamente substituído pela realidade, a partir do tempo de Debret, embora a espontaneidade deste não pudesse ter feito muita escola.

A Missão Francesa — de cuja ação Debret foi o verdadeiro expoente — contribuíra para interromper outros planos arcaicos e retrógrados do sistema luso-colonial. Com Debret — e o seu livro o comprova — assentava-se, na nação em desenvolvimento, um tipo de civilização e de educação em nível superior, resultante dos ideais do realismo revolucionário de 1789. Não é à-toa que Debret e seus companheiros foram emigrados bonapartistas. Mas, acima disso, eles corresponderiam ao nível da civilização francesa da sua época.

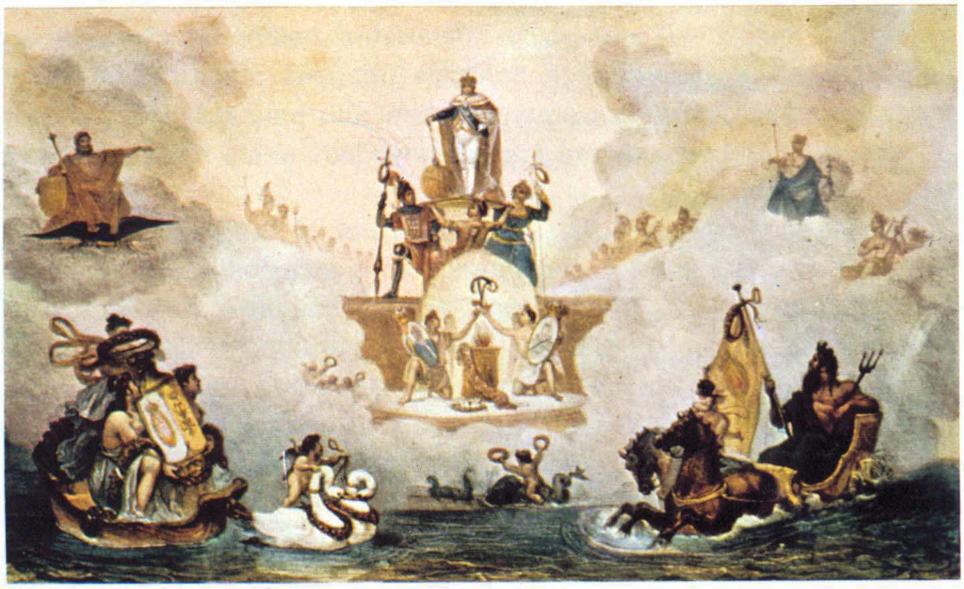
Com Debret tínhamos aqui a ação da França num campo de atividade humana: o do estético, criando novas bases para a nação, pelo princípio de 'vasos comunicantes' na estrutura social. Ademais, o entusiasmo ético, cívico, democrático, de Debret, tão condizente com os anos da Independência, era evidente.

Manifesta-se ele, no seu livro. Vejamos, por exemplo, o texto de Debret, relativo à prancha 49, do terceiro tomo[4] tratando do "Pano de boca executado para a representação extraordinária dada no teatro da Corte, por ocasião da coroação de D. Pedro I, imperador do Brasil", em que diz: "O fim do ano de 1822 foi admirável de entusiasmo no Rio de Janeiro" . . . "Não podia o teatro permanecer estranho a esse movimento. E a regeneração nacional imprimiu repentinamente no estilo do *Elogio*, português de origem, a marca viril do paulista e do mineiro, cuja veracidade espiritual mais de uma vez apavorara os antigos ministros de Lisboa . . ."

. . ."Pintor de teatro, fui encarregado de nova tela, cujo bosquejo representava a fidelidade geral da população brasileira ao governo imperial sentado em um trono coberto por rica tapeçaria estendida por cima de palmeiras. A composição foi submetida ao primeiro-ministro José Bonifácio, que a aprovou. Pediu-me apenas que substituísse as palmeiras naturais por um motivo de arquitetura regular, a fim de não haver nenhuma idéia de estado selvagem. Coloquei então o trono sob uma cúpula sustentada por cariátides douradas" . . .

. . ."No dia seguinte uma nota explicativa do quadro de história nacional, inserta nos jornais, aumentou o interesse e inspirou, desde então, os espectadores habituais do teatro, familiarizados com esse auxiliar sempre poderoso das paixões políticas".[5]

Ainda neste texto, Debret fornece longa e curiosa "Descrição do desenho", na qual informa que em determinado ponto, índios se encontram "unidos voluntariamente aos soldados brasileiros e noutros, família negra, brancos (sobretudo paulistas e mineiros) e outros índios (caboclos) ao fundo, estes em atitude respeitosa, início de sua integração ao império" . . . Textos descritivos como este são hoje importantes para a compreensão da ideologia da época. No caso, já se vislumbra a fraternidade e o ajuste racial que bastante caracterizarão o Brasil.



568 João Batista Debret — "Pano de boca do teatro da Corte por ocasião da coroação de D. Pedro I", aquarela, 210x345, col. Castro Maia, Rio de Janeiro.

Desse pano de boca há pequeno esboço aquarelado, assinado pelo artista, na Fundação Castro Maia. O sentido popular da interpretação manifesta-se realmente pela presença do povo em volta da cena principal. Trabalhadores rurais empunham instrumentos em mão alçada e figura de negro está com machado e com fuzil. Essa visão democrática herdada do 1789 francês, prosseguiria no quadro que Francisco Renato Moreaux (1807-60) faria cerca de vinte anos depois, representando a proclamação da independência do Brasil, no Ipiranga.

Resumindo as características da importância de Debret no Brasil, pode-se dizer que o artista externou-se em duas maneiras de ser e nos deixou dois exemplos que seriam seguidos. Um deles manifestou-se através da academia de ensino que tanto lhe deveu e atuou através da pintura de história e da elaboração de retratos quase com significação

alegórica ou ao menos ostentatória. Nesse caminho ele exerceria influência sobre Manuel de Araújo Porto Alegre e através deste atingiria a formação de Vitor Meireles (1832-1903) e Pedro Américo (1843-1905).

A outra face ficaria como o trabalho de um 'costumbrista' a revelar a imagem do Brasil de um tempo de importante transição. Esta outra visão, não convencional, difundiu-se durante a maior parte do século XIX através das litografias de seu livro, cedo conhecidas na corte imperial e na elite que participava das reuniões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro — fundado em 1838 — ou freqüentava a biblioteca da Academia Imperial das Belas-Artes.

Juntamente com a visão fixada por Rugendas, contribuiu a de Debret para que o Brasil tomasse consciência de sua realidade, a caminho das transformações que a Abolição da Escravatura e o conhecimento da terra e da sociedade produziriam mais para o final do século, neste império americano, situado bem longe da utopia de uma imagem à greco-romana que a elaboração do ecletismo acadêmico poderia ter pensado, anti-historicamente, em manter. Assim, a ação do Debret pré-romântico venceria os resultados de eventual interpretação deficiente de seu legado neoclassicista. O artista, pelas suas aquarelas, tornou-se apto a superar o academismo. E o Brasil do final do século XIX ficou mais aberto ao naturalismo realista e de índole científica, que todavia muito pouco se insinuaria na cultura brasileira, isso já independentemente da ação do segundo Debret, informal e autêntico. Não viríamos a ter os correspondentes de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, nas artes plásticas.

6.4 Arquitetura neoclássica

A arquitetura do Neoclassicismo brasileiro apresenta-se com certo aspecto purista e severo, afim ao formalismo que o historiador de arte francês René Jullian chama de 'classicismo rigoroso'. Deve-se isso em boa parte à confluência da herança lusa pombalina e pós-pombalina também austera, com o influxo neoclássico básico de Grandjean de Montigny e outros artistas no Rio de Janeiro a partir dos anos 10 e 20 do século, a juntar-se com a obra mais tardia de Luiz Vauthier, atuante em Pernambuco na década de 1840.

Grandjean de Montigny formara-se em pleno Neoclassicismo francês, ao exemplo e em parte ao ensino de Percier (1764-1838) e Fontaine (1762-1853), que tanto caracterizaram a época napoleônica em Paris. Estudou a sóbria arquitetura toscana renascentista, sobre a qual escreveu livro ilustrado, e não deixou de ter conhecimento de exemplos gregos, havendo feito uma gravura com templo helênico, conservada na biblioteca da cidade de Cassel, na Alemanha, instituição onde esteve extraviada até 1965, como documento não classificado.

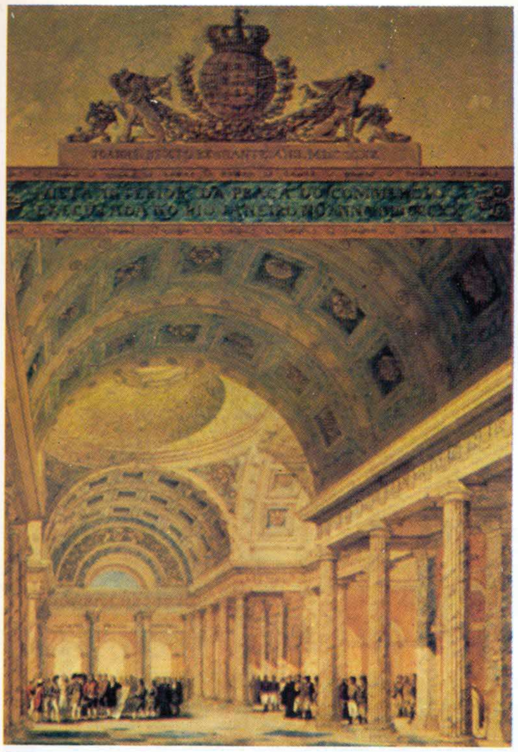
Grandjean formou uma série de discípulos que atuaram muito no Rio de Janeiro, então foco irradiador de modelos culturais e técnicos, no país. Todavia, outros arquitetos neoclássicos de origem e tradição portu-

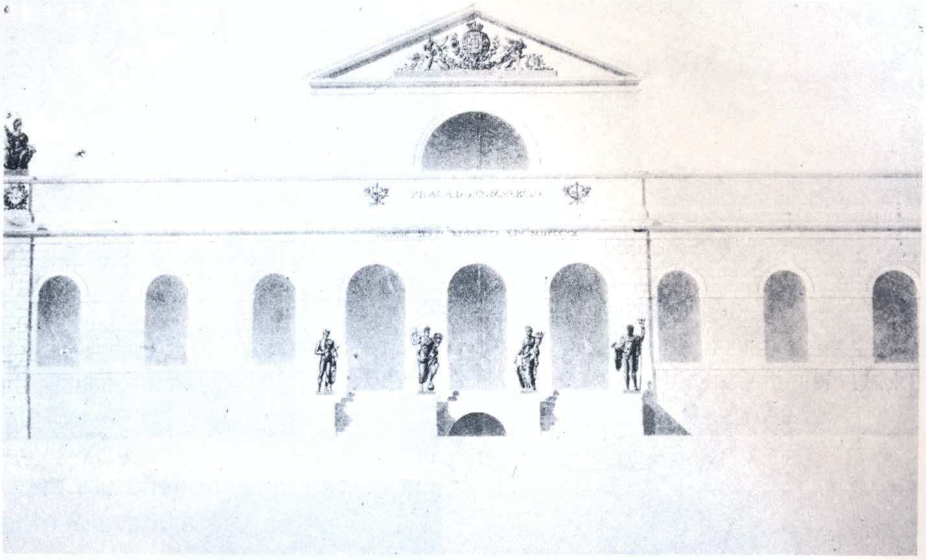
guesa atuaram na mesma época. Destaca-se aqui Domingos Monteiro, já em 1816 tenente do corpo de engenheiros no Rio de Janeiro e posteriormente autor do bloco central do conjunto oitocentista da Santa Casa da Misericórdia. Esse bloco foi edificado em uma primeira etapa, sendo-lhe depois adicionado o bloco cerimonial e administrativo, menos profundo, que quase serve de fachada ao conjunto, possuindo na frente, ao centro, pequena escadaria e pórtico com colunata e frontão ornado. O pavilhão concebido por Domingos Monteiro é austero, quase pesado, e tem os seus próprios frontispícios, com pilastras e platibandas, em planta em H, de tipo hospitalar então freqüente na Europa e do qual havia na cidade do Porto o exemplo do Hospital de Santo Antônio, projeto neoclássico de um arquiteto inglês.

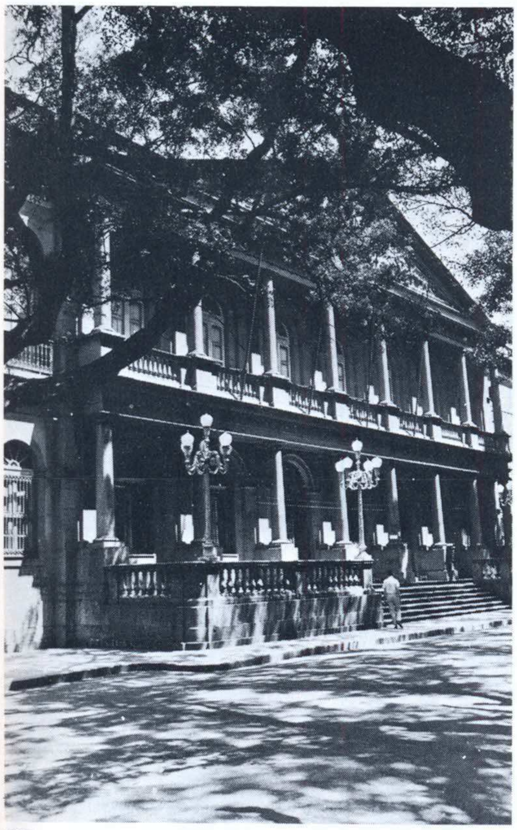
Sendo o neoclássico um estilo definido no tempo e no formalismo, é pena que a designação seja tão erradamente aplicada, comumente, em trabalhos escritos em nosso país, usando-se aquela classificação para edifícios ecléticos do final do século XIX e já 'acadêmicos' do século XX, que não merecem e não podem ser considerados como neoclássicos, dentro da periodização e da tipologia dos estilos na arte ocidental.

Montigny projetou, no Brasil, o edifício destinado à primeira praça do Comércio, inaugurado em 1820 e ainda existente, com poucas modificações, em face da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro. Percebe-se a concepção grandiosa do salão e deste há aquarela do autor, conservada no Museu da Cidade (Rio de Janeiro). O chafariz feito para o Rossio pequeno encontra-se em praça do Alto da Boa Vista, e a sua casa de moradia, em chácara na Gávea, manteve-se, com possíveis alterações, em jardim incorporado ao *campus* da Pontifícia Universidade Católica, exibindo a sua solução onde uma linha italiana funde-se com a necessária adaptação ao clima e tradição locais. Já o mercado da Candelária e a segunda praça do Comércio foram demolidos.

O Museu Nacional de Belas-Artes e a Escola de Belas-Artes da UFRJ conservam muitos desenhos e projetos de edifícios e jardins elaborados pelo arquiteto na Europa e em nosso país, inclusive o de um palácio imperial e uma biblioteca imperial não realizados. Eram demasiado custosos para a real situação da economia do país. Os seus desenhos recolhidos ao Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro foram infelizmente destruídos em incêndio ocorrido em 1893. No citado M.N.B.-A. existe um quadro a óleo de sua autoria, intitulado "Área Romana". Também se interessou pelo urbanismo, havendo dado às autoridades sugestões em relação ao centro do Rio de Janeiro, inclusive propondo uma grande avenida, indo da atual praça 15 de Novembro ao antigo Rossio, servindo de eixo perspectivo ao palácio que imaginara. Atendeu com freqüência natural aos miúdos trabalhos práticos de remodelações edilícias, abastecimento de água, em pareceres que a municipalidade lhe solicitava. E sobretudo dedicou-se com alma ao ensino de arquitetura, na academia e às vezes em curso particular. A qualidade de seu trabalho, que já honrara a capital da Westfália na época do rei Jerônimo, deixou marca possante sobre os seus discípulos e na arquitetura brasileira do século XIX. Nunca perdeu a austeridade formal que soubera captar no classicismo de sua juventude e nos exemplos de Roma e de Florença. Com isso legou ao Neoclassicismo brasileiro o núcleo de rigor e força, que tem sido lição perene, independentemente de estilos e modismos que se sucedem diferentes.


569


570


571

572

569 Grandjean de Montigny – "Vista do Interior da Praça do Comércio, 1820", aquarela, 60x42, col. Museu Histórico da Cidade, Rio de Janeiro.

570 Grandjean de Montigny – "Fachada Principal da Praça do Comércio", pena e aguada de nanquim, 40,5x78,3, col. Museu D. João VI, Rio de Janeiro.

571 Santa Casa de Misericórdia, rua Santa Luzia, Rio de Janeiro.

572 Casa de Grandjean de Montigny, hoje no *campus* da Pontifícia Universidade Católica, rua Marquês de São Vicente, Rio de Janeiro.

A arquitetura desenvolveu-se bem, com os discípulos de Grandjean e outros arquitetos e com os mestres-de-obras anônimos, marcada emblematicamente pelos frontões e as platibandas com vasos e estátuas ou apainelados sóbrios de retângulos ou mesmo simplesmente lisas. Ainda em 1871, esse caráter puro, freqüente em edifícios menos custosos, surgia em prédio neoclássico conservado na travessa Rui Barbosa em Belém do Pará. O apuro das proporções é que valoriza essa grande fase do Neoclassicismo rigoroso no Brasil, fácil de ser observado no jogo dos grandes planos e superfícies retangulares. A introdução dos ritmos de colunas só se deu em palácios, teatros e outros edifícios monumentais.

Novas técnicas construtivas haviam se difundido desde o tempo de Dom João VI, no uso mais complexo da alvenaria de tijolos e no tratamento elaborado das estruturas de madeiras dos telhados, conforme assinala o arquiteto Carlos Lemos. O partido da residência comum modifica-se na sua aparência estilística pela divisão dos frontispícios em grandes painéis e pelos ritmos dos vãos, assumindo as construções mais ricas uma modenatura com pilastras e cimalhas. A importação do vidro e de calhas ajudava a modificar a forma arquitetônica exterior.

O espaço interior admitiu nas casas ricas os típicos vestíbulos com escadarias e clarabóia, que vieram até o fim do século ou mesmo ao início do XX. A decoração mural foi procurada, através de pinturas cenográficas e de naturezas-mortas ou com ornatos pompeanos e utilizaram-se ornatos de estuque nos tetos, variando do neoclássico ao ecletismo posterior. Os jardins só se transformaram com o nítido e forte influxo romântico do início da segunda metade do século, no domínio paisagístico. Os frontões nas fachadas se expandiram de tal maneira, que Morales de los Rios Filho (1887-1973), em estudo que fez protesta contra o exagero de seu emprego, como também opina Mário Mello, ao falar da importação de operários hamburgueses, introduzindo na capital pernambucana os "frontões de molde da segunda metade do século XIX". Seriam eles mesmo feios, como assevera o cronista recifense, talvez escrevendo por influência do gosto eclético de seu tempo? Outra solução, de partido diverso, em telhados e frontispícios de sobrados, foi a do uso de beirais muito projetados, às vezes com telhões de bela cerâmica. Formalmente recordam os grandes beirais do Renascimento florentino.

No Rio de Janeiro, os melhores testemunhos dessa fase da arquitetura brasileira são os edifícios da Santa Casa da Misericórdia na rua Santa Luzia e do antigo hospício Pedro II, na Praia Vermelha, hoje palácio da reitoria e sede de faculdades da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foram respectivamente feitos de 1840 a 1852 e de 1842 a 1852, com planta básica de Domingos Monteiro e fachada desenhada por José Maria Jacinto Rebelo (1821-71), antigo aluno de Grandjean. Em ambos interveio Joaquim Cândido Guillobel (1778-1859), português que também veio a estudar com o mestre da academia, dando o risco do zimbório com lanterna, que coroa a parte central do primeiro numa proporção limitada por um espaço pequeno e o risco do pórtico para o segundo, com colunas e frontão. A capela desse hospício é um dos espaços internos mais rigorosos e adequadamente neoclássicos do país. Outros edifícios estão preservados dentro das linhas desse estilo, como o antigo palacete do Caminho Novo, onde residiu a marquesa de Santos, reformado cerca de 1826-27 com a contribuição do arquiteto

573

574

575

573 Reitoria da Universidade do Rio de Janeiro, antigo Hospício de D. Pedro II, av. Pasteur, Rio de Janeiro.

574 Fachada posterior da casa que pertenceu à marquesa de Santos, av. Pedro II, Rio de Janeiro.

575 Antigo solar Cornélio dos Santos, rua do Catete, Rio de Janeiro.

Pedro Pezerat, cuja escadaria externa posterior é de curvatura plena de encanto. E ainda o palácio do Itamarati, reformado em 1851, ao que parece por Jacinto Rebelo, que havia trabalhado com Guillobel no palácio de residência do imperador em Petrópolis, nos anos 40, o prédio do início da rua do Catete, de 1862, onde foi o asilo São Cornélio, em homenagem ao proprietário que o legou à Santa Casa e no qual hoje funciona uma faculdade de medicina — arquitetura de ritmos delicados, que segundo Vale Cabral foi obra de um italiano. Cite-se ainda a Casa da Moeda, de 1866, projeto do engenheiro Teodoro de Oliveira; o Automóvel Clube (antigo Cassino Fluminense), obra de Luís Hosxe, à rua do Passeio; o hospital da Beneficência Portuguesa, de 1853, e o hospital da Ordem Terceira do Carmo, de 1866, ambos também de Hosxe; a igreja matriz da Glória, de 1842, no largo do Machado, projeto de Júlio F. Koeller (1804-47) e Philippe Garçon Riviére, com exceção de torre posterior, a qual talvez por coincidência a aproxima da St. Martin de Londres, como observou Germain Bazin; o prédio da Companhia de Gás, de 1851, no canal do Mangue, cuja ala esquerda foi desnecessariamente demolida, prejudicando o conjunto, ainda bem interessante.

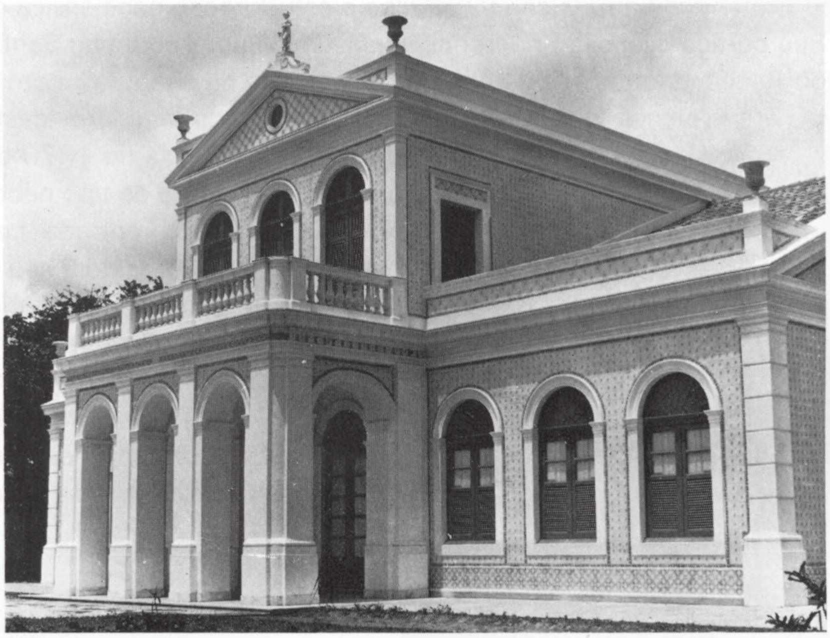
Outras edificações neoclássicas importantes são a casa de Rui Barbosa, de meados do século, na rua São Clemente; o palácio do Catete, de 1858 a 1867, hoje Museu da República, construído para o barão de Nova Friburgo pelo alemão Gustavo Waehneldt, em aspecto renascentista veneziano, já indicativo da aceleração crescente da vinda de exemplos do ecletismo para o Brasil. O antigo Conservatório de Música, projeto de João José Alves, iniciado em 1863 na rua Luiz de Camões, esquina da rua Leopoldina, apresenta um neoclássico mais medido, embora enriquecido nas sobrevergas dos vãos. Em 1872, Bethencourt da Silva (1831-1928), o discípulo de Grandjean que iria trabalhar até o início do século XX, fazia a fachada do Instituto dos Meninos Cegos, desde 1890 Instituto Benjamin Constant, na Praia Vermelha, inserido entre os trabalhos que consolidariam nova fase da arquitetura no Rio de Janeiro, alguns deles com dimensões monumentais. Nas antigas províncias os resultados do neoclássico se enraizavam cada vez mais.

Em Pernambuco, o engenheiro Luís Vauthier permaneceu de 1840 a 1846, construindo o teatro Santa Isabel, residências particulares e obras públicas, no Recife. Na rua Aurora, o Ginásio Pernambucano é de 1866, equilibrado, com seus frontão e pórtico típicos. O hospital Pedro II, na Boa Vista, iniciado em 1847, apresenta pórtico, entablamento, colunas e frontão em cujo tímpano está a habitual figura da Caridade. Citem-se ainda o solar dos Barroca, recentemente demolido, o primitivo palácio do governo, que veio a ser transformado em gosto eclético, e o Liceu de Artes e Ofícios, no campo das Princesas; o antigo solar da rua Visconde de Suassuna; casa da avenida Rosa e Silva, 36; casas no bairro de Madalena e na estrada do Monteiro e a antiga Assembléia Provincial, de 1876, todos ligados ao neoclássico, esta última desproporcionada pela rotunda e cúpula existentes, mas de curiosa planta central. A atual prefeitura de Olinda é antigo sobrado neoclássico.

576

577

578


579

576 Casa de Rui Barbosa, rua São Clemente, Rio de Janeiro.

577 Palácio do Catete, hoje Museu da República, Rio de Janeiro.

578 Teatro Santa Isabel, Recife, Pernambuco.

579 Casa da av. Rui Barbosa, sede da Academia Pernambucana de Letras, Recife.

Na província do Rio, o palácio imperial de Petrópolis de 1840, o Colégio de N.S. do Amparo de 1871, os palacetes da princesa Isabel e da família Landsberg e outros prédios da mesma cidade ligam-se, igualmente, a essa influência, responsável ainda nos anos 70, ali, pelo hospital Santa Tereza e, em Vassouras e Campos, por vários edifícios.

Em Belém do Pará, o solar do barão de Guamá, à avenida Nazaré, 328, com pórtico de arcadas no pavimento térreo e colunas jônicas no segundo andar é expressivo desse estilo. O palácio da prefeitura e Câmara Municipal, com pórtico de seis colunas dóricas e frisos com tríglifos é de 1868, com planta do barão de Marajó. O teatro da Paz, projeto do engenheiro pernambucano José Tibúrcio Pereira Magalhães, aprovado em 1868 e construído de 1869 a 1875, com intervenção do engenheiro Calandrini Chermont, só foi inaugurado em 1878 devido a discussões judiciais com o construtor. É edifício bastante significativo pelas varandas com colunatas laterais e pelo neoclassicismo sóbrio que mantinha em vários particulares, inclusive na fachada principal, cujo pórtico tinha a colunata avançada sustentando cobertura ligada ao frontão triangular à maneira paladiana. Esse frontispício foi alterado cerca de 1906-08 em reforma mandada empreender pelo governador Augusto Montenegro, a qual reduziu as colunas de sete a seis e enriqueceu o conjunto com bustos em nichos ovais de perfilatura mais enfeitada. Adaptava-se assim a fachada principal ao gosto da *belle-époque*. Tibúrcio Magalhães, regressando ao Recife em 1870, iria imediatamente empreender a reconstrução do teatro Santa Isabel, que se havia incendiado, e sua contribuição a soluções da forma atual desse edifício ainda não está definida pelos historiadores.

Ainda em Belém, havia 'rocinhas' neoclássicas e casas como a do barão de Mamoré, infelizmente demolidas. Com influência evidente portuguesa conservam-se nesse estilo o antigo hospital militar, na praça Frei Caetano Brandão, e sobrados de um dos lados do Ver-o-Peso, alguns com azulejos, a exemplo de outros de influência do mesmo gosto no *boulevard* Castilhos França, um dos conjuntos de arquitetura do século XIX tombados como monumentos nacionais pelo SPHAN.

Em Porto Alegre, o teatro São Pedro, de 1858, está entre os edifícios que definiam na capital gaúcha a estruturação neoclássica da urbe. Seu pórtico avançado no frontispício, sem colunas como no Santa Isabel do Recife, enquadrava-se nas duas fileiras de envazaduras, com elegantes arcos plenos em baixo e pequenos frontões triangulares destacados sobre os vãos do piso superior. Um asilo da década de 1870 comprovava, em frente ao Guaíba, a expansão da arquitetura do tipo neoclássico de grandes educandários, relembrando com sua entrada central e vestíbulo e a divisão interna em duas partes, cada uma com seu pátio, a solução executada no Rio de Janeiro no antigo asilo que é gerido pela Santa Casa de Misericórdia, situado na rua General Severiano em Botafogo e hoje designado como Educandário Santa Teresa. A expansão arquitetônica em Pelotas e Rio Grande assumiram, já no último quarto do século, uma feição ecleticista pelo maior número de adornos nas fachadas e maior complexidade da divisão dos espaços internos e escadas de acesso.

580 Palácio de D. Pedro II, hoje Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro
581 Palácio da Câmara Municipal e prefeitura de Belém, Pará.
582 Teatro da Paz, Belém, Pará.

580

581

582

Ao lado e posteriormente à influência direta do neoclássico, aparecem esporádicas manifestações de neogótico, que desde o Pré-Romantismo inglês e o Romantismo europeu em geral havia sido colocado na ordem do dia. No Brasil surge em alguns pequenos prédios, após o exemplo erudito e bastante precoce (1816), de um pavilhão lateral de palácio da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, caracteristicamente obra do inglês John Johnston (not.Rio/1816), parte demolida quando em meados do século passado se uniformizou e deu-se o aspecto final ao conjunto do edifício, no qual o Neoclassicismo já não tem a pureza da fase de Grandjean e primeiras obras de seus discípulos.

O neogótico se estenderia em edifícios como o da alfândega na ilha Fiscal no Rio de Janeiro, obra de Adolfo José Del Vecchio (1849-1927) na década de 1880, com uma audácia, notável para o Brasil, de composição cenográfica e historicista. Também importante é o da sede do Gabinete Português de Leitura no Rio de Janeiro, construído de 1880 a 1887, sob projeto do arquiteto português Rafael de Castro, inspirado em elementos do chamado estilo manuelino. O espaço interior com sua abóbada com vitrais coloridos é alto e imponente e já utiliza estruturas de ferro. Aliás, o uso de vitrais de gosto medievalista-eclético (com desenho de arcos apontados) já surgira com temas literários florentinos em janelas do gabinete do imperador no palácio da Quinta (ainda existentes) e nos vitrais de fantasia heráldica da ilha Fiscal.

Entre os múltiplos prédios de neogótico oitocentista realizados no Brasil, não pode ser esquecido o de uma loja maçônica, de 1875, em Rio Grande, onde os elementos de influência medieval são tratados com uma fantasia de grande liberdade. Em seu interior misturam-se a elementos classicistas. Nem a sede da Imprensa Nacional na antiga rua da Guarda Velha no Rio de Janeiro, que era obra de Antônio de Paula Freitas e foi demolida, após incêndio. Esse engenheiro, como outros do fim do século passado, era eclético no sentido individual de se socorrer de vocabulário de épocas diversas para a realização de projetos sucessivos. Para a Escola Politécnica do Rio de Janeiro ele desenhara, em 1889, uma solução de fachada neoclássica de três andares, que não se realizou e era respeitosa da antiga concepção do francês Pezerat, no tempo em que o prédio era a Escola Militar, de amplo espectro de ensino técnico.

O mais comum indício desse romantismo através do neogótico era o uso de arco apontado sobre janelas e portas, que numa cidade que se expandiu no século XIX, como Lençóis, na Bahia, tornou-se tão característico. Esta solução pitoresca atingiu um nível emblemático, paralelo ao dos *chalets* e casas nórdicas, realizados no Rio de Janeiro — sobretudo nos anos 80 — e em zonas de imigração germânica, no século XIX brasileiro, às vezes com rendilhado de madeira nas cornijas de telhado e empena e nas varandas, como se viu bastante em Petrópolis. O uso construtivo da madeira difundiu-se em zonas do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Ele é aí bem diverso das casas de madeira dos vilarejos paraenses e das casas de palha de índole popular no Nordeste e Norte do país. Trata-se no caso de círculos concêntricos, com simultaneidade de realização, no campo arquitetural, ligada a essências econômicas e regionais bem mais que a determinações estilísticas.

583

584

583 Casas com azulejos, São Luís, Maranhão.
584 Solar do barão de Guajará, Belém, Pará.

Nota bem característica do século XIX, após 1830-40, é o emprego dos azulejos para recobrir fachadas de casas. Essa técnica de revestimento se difunde bastante no Rio, Bahia, Recife, São Luís, Belém do Pará e Porto Alegre. Belos exemplos de azulejaria externa se encontram em casas da capital maranhense. Na penúltima cidade vimos azulejos no cemitério da Soledade, substituindo lousas de mármore em alguns túmulos rasos de 1860-70.

Os azulejos do século XIX são de padronagem ornamental 'abstrata' ou floral, não se utilizando as grandes composições ou mesmo as peças de figura solta ou avulsa, com raras exceções. Foram inicialmente importados de Portugal e só na segunda metade da centúria vão surgindo os franceses e belgas e mais tarde os de outros países. A fabricação no Rio de Janeiro foi muito tardia e em pouca quantidade, não contando na configuração do seu emprego arquitetural.

O solar do barão de Guajará (Belém do Pará) e o de João Alfredo, dito sobrado da Madalena, na rua do Benfica no Recife, são exemplos de prédios neoclássicos com a utilização regrada e definida em campos ornamentais, de azulejos. O seu uso funcional, adequado ao clima úmido, com excesso de chuvas, do equador e do trópico, fundia-se muito bem com a intenção estética e ostentatória de um tipo de enriquecimento cromático da arquitetura neoclássica.

Um destaque especial deve ser feito à arquitetura religiosa, que continuou a se expandir quantitativamente no século XIX, devido ao crescimento demográfico e urbano do país, adotando evidentemente, na maioria dos casos, o novo estilo classicista com a pureza que o caracterizou, embora longe do sentido da arte barroca que até então havia estabelecido a feição corrente da arquitetura sacra no país e alcançado bom nível de realização estética no Brasil, como capítulo anterior deste livro já mostrou.

O senso de beleza não ficou, todavia, ausente da construção de novas igrejas no Brasil. Ele se concentrou e se externou sobretudo através dos ritmos cadenciados de janelas e outros vãos e da conjugação de grande planos lisos, dominados na fachada pelo uso do frontão triangular e coordenados no todo pela platibanda, geralmente lisa e com moldura simples. Um exemplo do tipo de igreja neoclássica do império bra-

sileiro, nesse período construtivo, é a matriz de São João Batista em Niterói, de meados do século. No Estado do Rio de Janeiro é freqüente essa solução estilística ponderada e estável, nas igrejas oitocentistas. Mas ela ocorre em todo o Brasil, nas dimensões e limitações definidas pelas exigências do crescimento ou da riqueza locais, não havendo ocorrido, no tocante às construções, o fenômeno de substituição de edifícios pela demolição. As cidades e os bairros se ampliavam.

Desde o começo do século, em limites especiais, as capelas e pequenas igrejas realizar-se-iam sobriamente, em parte por motivos econômicos, mas também por se acharem os espíritos e o gosto aberto às soluções estéticas austeras, que lhe eram indicadas pelo Neoclassicismo, preponderando somente, sobre as paredes nuas, o frontão triangular puro, como emblema artístico. A capela de São Francisco de Assis em Rio Pardo (RS), cuja construção foi iniciada em 1802, tendo se inaugurado em 1812, é um exemplo dessa orientação estética, que atingiria mesmo igrejas maiores, na área mineira de sobrevivência do Rococó, como a de São Francisco de Paula em Ouro Preto. Sabe-se que no plano da arquitetura de interiores essa tendência à sobriedade levou à substituição de muitos altares no país e à conformação neoclássica dos novos que se vinham fazendo. O caso mineiro e o episódio extraordinário da obra tardia do Aleijadinho não alteram as linhas gerais da presença gradual do Neoclassicismo na arte religiosa no Brasil, desde o início do Oitocentos.

Uma outra forma de introdução do neoclássico sacro deu-se através da importação literal ou da influência de padrões pós-pombalinos, como ocorreu com uma fachada vinda de Lisboa para o Recife em 1804, que terminou sendo aplicada na igreja da Ordem Terceira de São Francisco, na rua do Imperador. Em meados e fins do século, a arquitetura religiosa vai se alterar com exemplos novos, já ligados ao ecletismo, alguns utilizando a cúpula e o plano basilical, como veremos em capítulo posterior.

Outro destaque pode ser dado às fazendas de café, oitocentistas, no vale do Paraíba, que esparramam as suas massas levemente, às vezes sobre alpendres.

585a

585b

585a, b Fazenda Pau D'Alho, São José do Barreiro, São Paulo.

6.5 Da pintura neoclássica à de influxos românticos limitados

586 Félix Emílio Taunay — "Retrato de D. Pedro II", s/data, óleo s/ tela, 156x115, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.
587 José Correa de Lima — "Simão o Marinheiro", s/ data, óleo s/ tela, 92,5 x 72,3, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

586

587

A pintura e as artes que lhe são mais conexas pela expressão do desenho, como a litografia e a gravura, não podiam evidentemente alcançar o mesmo grau de maturação obtido pela arquitetura.

Ademais, nesta última arte as transformações não tiveram de ser tão radicais como viria a ocorrer na da pintura, cuja tradição colonial ligada sobretudo à religião, seria abalada e sofreria uma ampliação de campo muito maior do que o que aconteceria no domínio da construção arquitetônica, antes da implantação das novas tecnologias da Revolução Industrial que chegaram tardia e gradualmente ao Brasil. Os programas e os partidos arquitetônicos não se alterariam suficientemente, no século XIX brasileiro, para causar um impacto tão forte quanto o ocorrido no domínio da pintura e mesmo da escultura.

Para preparar o surto de uma pintura plurivalente, adequada às necessidades dos novos tempos, dois instrumentos de ação ficaram privilegiados e nos parecem ser os que contribuíram decisivamente para as transformações neste campo. Em primeiro lugar, a atuação de ensino da Academia Imperial das Belas-Artes, que incorporava as 'exposições gerais', centro importante de difusão da cultura na época, com sua pinacoteca e biblioteca especializada. Paralelamente, a atuação dos pintores itinerantes, científicos ou líricos, que tanto marcaram a presença da arte no Brasil oitocentista, fixando a nossa imagem para difundi-la no país e no mundo. A história do ensino artístico de 1816 a 1916 já foi esboçada por Adolfo Morales de los Rios Filho, em 1938, no III Congresso de História Nacional, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. E a das exposições e salões, no Oitocentos, por Donato Mello Júnior, no Congresso de História do Segundo Reinado, em 1975, na mesma entidade.

A academia deu inicialmente mais importância ao que se denominava 'pintura histórica', incluindo a retratística em geral. Nicolau A. Taunay, que seria o mestre de paisagem, regressou à França em 1821, sendo substituído pelo filho Félix Emílio, que viria a ser mestre de desenho e de língua francesa do herdeiro do trono, futuro Pedro II. Os estudos de anatomia artística cresciam de interesse e a representação da figura humana tornava-se o centro das artes, numa época de hierarquia dos gêneros, que inferiorizava conceitualmente a pintura de paisagens, que realmente se desenvolveu muito lentamente no país, até a década de 1870, em que vai se expandir, com o apoio notável do alemão Jorge Grimm (1846-87). Debret pedira, por volta de 1828, ao médico Dr. Cláudio Luiz da Costa, que desse benevolamente aulas de anatomia, miologia e fisiologia das paixões, aos seus alunos da academia. Era um sinal dos tempos, completando uma visão do homem, necessária à pintura histórica. Quanto à história da arte, sua implantação no ensino só seria defendida quando do preparo da importante reforma da academia, em 1854-55, cabendo a Araújo Porto Alegre organizar programa da matéria.

588

O influxo e a presença dos europeus itinerantes foram durante vários decênios essenciais ao desenvolvimento da pintura de paisagem no Brasil do Oitocentos e conseqüentemente à difusão de uma base visual para o lirismo dos românticos. A grande quantidade desses artistas viajando pelas Américas pode ser atribuída ao impulso de descoberta científica do Novo Mundo, que os estudos de Alexandre von Humboldt haviam estimulado, e que as missões de Maximiliano de Wied-Neuwied entre 1815 e 1817, de João Batista von Spix, Carlos Frederico von Martius — incluindo algum tempo o pintor Tomás Ender (1793-1875) — e cientistas austríacos em 1817/1821 e de George Henrique von Langsdorff — contando durante certo período com a cooperação dos pintores João Maurício Rugendas e Hércules Florence (1804-79), sobretudo de 1822 a 1829, além das expedições de outros naturalistas, cujas obras saíam freqüentemente ilustradas, prestaram decisiva contribuição. Para essa redescoberta do Brasil deve ter contribuído também o conhecimento que a elite européia possuía dos livros do século XVII mandados fazer e publicar pelo príncipe Maurício de Nassau, com ilustrações de Frans Post, George Marcgraf e possivelmente, em alguns casos, de Alberto Eckhout.

Todavia o impulso romântico da cultura européia trouxe-nos muitos artistas, em viagens curtas ou se fixando entre nós. Para essa vertente mais diretamente estética dos itinerantes, no fluxo para o Brasil, deve ter colaborado a simpática e atuante ação de Dom Pedro II e sua corte no Rio de Janeiro. Não se esqueça porém que vários desses artistas iniciaram sua estada pela Bahia ou pelo Rio Grande do Sul, para citar dois exemplos, ou se fixaram mesmo em províncias, inclusive no Pará, onde trabalhou José Leon Righini, no final de sua viagem. E que a pintura de retratos foi habitual meio de vida para vários itinerantes.

588 Jorge Grimm — Vista do Rio de Janeiro tomada de Santa Tereza, 1883, óleo s/ tela, 115 x 193, col. Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

589 Manuel de Araújo Porto Alegre — "Retrato de João Batista Debret", s/ data, óleo s/ tela, 55 x 48,5, col. Museu D. João VI da U.F.R.J.

590 Simplício de Sá — "D. Maria II", 1827, óleo s/ tela, 75x59, col. Museu Imperial de Petrópolis, Rio de Janeiro.

591 Manuel de Araújo Porto Alegre — "Grota", s/ data, óleo s/ tela, 34,9 x 26,3, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Para mostrar o resultado da primeira fase da ação da Academia Imperial das Belas-Artes, pode-se destacar o trabalho de artistas como Manuel de Araújo Porto Alegre, Simplício Rodrigues de Sá, nascido em Portugal (? -1839) e Augusto Müller (1815-61). Nos retratos e em cenas históricas, o primeiro define a contribuição dessa geração formada pelo ensino da Missão Francesa. O pintor e arquiteto Francisco Pedro do Amaral (? -1831), referido em capítulo anterior, pintou murais na sala dos filósofos na antiga Biblioteca Nacional (hoje destruída) e cenas e alegorias no palacete em que residiu a marquesa de Santos no Rio de Janeiro, as quais ainda podem ser vistas. Embora convertido ao pleno Neoclassicismo, Amaral não é tão representativo da face oficial desse estilo, quanto o é Araújo Porto Alegre, em sua primeira fase ou ao menos em um dos dois aspectos de sua personalidade de pintor.

589

Nascido em Rio Pardo, no Rio Grande do Sul, Porto Alegre veio para o Rio de Janeiro matricular-se na aula de João Batista Debret na academia e tornou-se o aluno preferido do mestre, acompanhando-o em 1831 à França. Em 1829, pintara a tela ainda hoje conservada na Faculdade de Medicina da Universidade Federal do Rio de Janeiro, representando a entrega por Dom Pedro I dos estatutos da reforma dos seus cursos ao diretor da antiga escola. Seu colorido e a identificação dos personagens retratados com certo hieratismo situam-se dentro do neoclássico, como era de esperar-se, definindo-se também o seu tipo pessoal de desenhar com rigidez as figuras.

590

Na França, Manuel de Araújo Porto Alegre teve contato com o escritor português Almeida Garret, cujo retrato pintou com evidente qualidade, ao que se pode depreender de reproduções, pois o original, infelizmente, parece extraviado em Portugal. O ambiente romântico parisiense o contaminou, e com Domingos Gonçalves de Magalhães e F. S. Torres Homem lança *Niterói, Revista Brasiliense* em 1836, na capital francesa. No segundo número escreve "Contornos de Nápoles, fragmento das notas de viagem de um artista", que inclui a poesia "A voz da natureza". No texto já se vê o interesse que o artista teria pelos gótico e neogótico a essa altura, pois lamenta não ter tido tempo para desenhar o "*casino* gótico, os belos planos das colinas ornadas de arbustos, e coroadas de olmos, que se engrinaldavam de parreiras", falando adiante do "jardim que rodeia o *casino* gótico do príncipe Carlos", edificação que ficava próxima ao largo de Agnano.

Já em 1826 Ferdinand Denis defendia em livro a fatalidade de virem a literatura e as outras artes do Brasil a se deixarem penetrar pelo lirismo da natureza exuberante e misteriosa do país. Devemos incluir as paisagens pintadas por Araújo Porto Alegre, que se acham no Museu Nacional de Belas-Artes, em um surto romântico, que se externou também em certos esboços de florestas, feitos em álbuns ou isoladamente a *crayon*, e deve ter estado presente em seus cenários para teatro, já que a cenografia foi uma das artes que no século XIX mais permitiu o pleno florescimento do Romantismo.

591

Em 1840, o artista recebia da Santa Casa de Misericórdia do Rio de Janeiro a encomenda de uma Santa Ceia, hoje conservada no gabinete do provedor da instituição. É tela de grandes dimensões e com uma fatura bem resolvida, baseada iconograficamente em uma gravura de Pesne (1623-1700) do século XVII, segundo pintura de Poussin (1594-1665). Mas Porto Alegre deu-lhe um colorido davidiano em geral e alterou o modelo, para abri-lo a um céu de um azul escuro noturno, com um plenilúnio à esquerda, parte do quadro de evidente cunho romântico. Fundiam-se assim, no artista, a profunda experiência neoclássica e o arroubo quase juvenil pelo novo estilo.

Iniciava-se a década em que Francisco Adolfo de Varnhagen escrevia em Lisboa sobre o mosteiro de Santa Maria dos Jerônimos, dedicando o texto aos românticos que amavam a arte gótica. Difundia-se na elite cultural brasileira a presença do Romantismo como forma de percepção e manifestação estética, isso perto de Dom Pedro II, através de intelectuais tão amigos dele. O imperador possuía retrato de sua irmã Francisca, feito por Ari Scheffer (1795- ?), de conotação romântica e o apresentou em uma exposição geral de belas-artes, em meados do século (Coleção D. Pedro de Orleans e Bragança, Petrópolis). Sua amizade com o conde de Gobineau é um dos indícios da presença crescente do Romantismo no círculo majestático. D. Tereza Cristina encomendou ao pintor Agostinho da Mota (1824-78) paisagens que enviou a Nápoles.

Pouco depois de 1840, Araújo Porto Alegre iniciava uma obra máxima, que todavia ficou inacabada, como também em 1849 Ingres (1780-1867) abandonou os importantes painéis que estava fazendo no castelo de Dampierre, perto de Paris. Trata-se, no caso brasileiro, da "Coroação de Dom Pedro II", que pertence ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, onde orna o salão de honra. As cores são claras, quase parecendo as de um afresco e a sua harmonia e o sentido dos volumes revelam as qualidades pictóricas que Porto Alegre possuía. O esboço completo da obra (M.H.N., Rio) é de um cromatismo mais alto e denso. Ele também fizera, como arquiteto, a 'varanda' da coroação, construção que durou oito meses, e cujas colunas dóricas e entablamentos pesados definiam a severidade de sua concepção do neoclássico. A mesma gravidade de seu temperamento se filtra nos retratos que fez e finalmente no todo de sua concepção da existência, dotada de uma seriedade indiscutível.

A sua obra vai ser coroada e ao mesmo tempo aniquilada na grande reforma que empreendeu, com ajuda do governo, na academia. Assumiu a direção da instituição em 4 de maio de 1854, dizendo que era seu objetivo "substituir o método imitativo pelo método racional, fazer criadores em vez de copistas". Em 27 de setembro do ano seguinte propôs à congregação uma série de teses para estudo e desenvolvimento, algumas acentuando a necessidade de dar cunho nacional às artes, sobretudo na decoração com a flora local, por achar terreno mais fácil para esse fim. Esses "objetos da natureza americana" haviam sido, diz ele, já utilizados por Debret e por "Francisco Pedro do Amaral nos seus últimos dias". E indaga por que não teria se desenvolvido essa tendência.

Com a reforma, Porto Alegre amplia a duração dos estágios de pensionistas da academia na Europa, de três para seis anos. E indica Paris como centro do estágio, dizendo que era o ponto de maior riqueza cultural para aprendizagem nas artes. A passagem de Roma para Paris foi gradual nos anos seguintes, e a escolha de uma ou outra cidade, pelo premiado ou pela congregação, foi sempre indicativa de um maior ou menor conservadorismo de parte de artistas, na época. Porto Alegre estava nessa altura, de certa maneira, numa vanguarda.

No painel da "Coroação" trabalhara de 1842 a 1845, sem poder levá-lo a termo, atribuindo isso a dificuldades do ambiente. Outras dificuldades o conduziram a renunciar à direção da academia, em 1857. No Canto VI de seu poema "O Colombo", explicaria que "abandonou os pincéis" devido a incompreensão do ambiente brasileiro, quase bárbaro em face dos valores da cultura. Esse pessimismo era justificado, todavia nem a sua obra nem a sua ação se perderam. Em 1855 escrevia cartas a Vitor Meireles com conselhos valiosos e obteve a prorrogação de sua estada na Europa. Também orientou de perto Pedro Américo, que viria a ser seu genro.

Além disso a sua ação nacionalista e a seriedade de seu trabalho deixariam uma marca durável na Academia das Belas-Artes e no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. No plano da arquitetura, além dos exemplos franceses, cita em texto o do alemão Schinkel, mostrando a variedade de sua cultura formal. Infelizmente, a primeira sede do Banco do Brasil e outros trabalhos importantes que projetou foram demolidos ou não se realizaram.

592 Simplício de Sá — "Retrato do Marquês de Inhambupe", 1839, óleo s/ tela, 198 x 131, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Simplício Rodrigues de Sá nascera nos Açores na segunda metade do século XVIII. No Rio de Janeiro, foi nomeado pensionista da academia e Escola Real das Artes, estabelecida definitivamente pelo decreto de 23 de novembro de 1820, após o de 12 de outubro do mesmo ano, que não se efetivara. Desde 1825 era pintor da Imperial Câmara, e a partir de 1826 foi um dos alunos do curso de pintura da Academia Imperial das Belas-Artes, então instalada em seu novo prédio situado perto da atual praça Tiradentes, obra como vimos de Grandjean. Aluno e assistente de Debret, foi por este considerado um bom retratista e participou com os seus trabalhos, inclusive retrato de Dom Pedro I, das duas primeiras exposições de pintura de professores e alunos, organizadas em 1829 e 1830 por iniciativa do mestre francês. Em 1831, Simplício substituiu-o na cadeira de pintura histórica, até a volta de Manuel de Araújo Porto Alegre, em 1837. De 1834 em diante lecionou também na cadeira de desenho na academia, na vaga de Henrique José da Silva, que havia falecido.

Foi professor de desenho de Dom Pedro II e suas irmãs de 1833 a 1835. Essa permanência no ensino indica a força de sua presença no ambiente artístico fluminense e quadros seus como o retrato do conde do Rio Pardo (Museu Imperial, Petrópolis) comprovam a segurança técnica de seu trabalho neoclássico. Atendeu também a uma encomenda religiosa, fazendo uma Santa Ceia para a capela da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência no Rio de Janeiro. Esta última obra é de pequenas dimensões e bastante convencional, endurecida, como que se mantendo dentro de uma tradição esgotada de arte. Mas nos poucos anos que trabalhou, ajudou a consolidar a presença dos resultados da Missão Francesa no Brasil.

593 Augusto Müller — "Mestre de uma Sumaca", s/ data, óleo s/ tela, 81,2 x 65, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Outro artista também significativo desse novo ciclo e de sua continuidade foi Augusto Müller. Nascido em Baden, na Alemanha, veio criança para o Rio de Janeiro, onde em 1829 ingressou na Academia Imperial das Belas-Artes, tornando-se aluno de Debret. A sua carreira no ensino foi grande, a partir de 1835, quando foi nomeado professor-substituto de pintura de paisagem na academia, lecionando de 1851 a 1860 como professor-proprietário, designação dada no Império aos catedráticos. Entre seus alunos figurou um artista que veio a destacar-se como retratista, Antônio Araújo de Souza Lobo (1840-1909), mas sem realizações de alto nível pictórico.

A obra de Müller é bastante interessante e assumiu um nível de sensibilidade vibrante que a tornou de certa maneira mais moderna, isto é, romântica, menos convencional que a de seus contemporâneos. Os retratos que fez de Grandjean de Montigny (Escola de Belas-Artes da UFRJ) e de Zeferino Ferrez e sua esposa (Col. família Ferrez) são indicativos disso, bem como a sensível paisagem que pintou, entre 1835 e 1840, dos bairros do Catete e do Flamengo. Porto Alegre referiu-se ao artista ao comentar a Exposição Geral de Belas-Artes de 1843, dizendo que "as suas cores, que se mesclam em uma escala grave, dão às suas produções um caráter particular; a semelhança e fisionomia do retrato de uma senhora, que se acha nesse ano exposto na academia, estão expressas com muito mérito e sem nenhuma pretensão de agradar os incautos". É interessante observar a referência sutil que fez Porto Alegre às dificuldades do público comum compreender os novos valores artísticos. Finalmente cita-se a ligação do Romantismo com a cenografia, que talvez possa ser exemplificada pela boa pintura de Joaquim Lopes de Barros Cabral Teive (1816-63), "Interior de um Cárcere". (M.N.B. - A., Rio).

Enquanto isso, a segunda geração neoclássica formada na academia, incluia Francisco Antônio Nery (1828-66) e a primeira fase de José M. de Medeiros (1849-1925).

594 Francisco Antônio Nery — "Telêmaco Ouvindo as Aventuras de Filictone", s/ data, óleo s/ tela, 100 x 137,5, col. Museu D. João VI da U.F.R.J.

595 José M. Medeiros — "A Morte de Sócrates", 1878, óleo s/ tela, 96 x 128,5, col. Museu D. João VI da U.F.R.J.

6.6 Da escultura à litografia: exemplos de formas e funções na arte do Oitocentos

A arte da escultura também iria desenvolver-se inicialmente, na época que estudamos, dentro de cânones neoclássicos e com maior razão e mais facilmente do que na arte da pintura, já que os princípios e tendências do estilo neoclássico surgiam bastante da própria essência da escultura antiga e tinham nesta um modelo, que a pintura não encontrava de maneira similar. Marcos Ferrez e Zeferino Ferrez, nascidos na França e chegados ao Rio em 1817, serão os responsáveis pela difusão do ensino da escultura na Academia das Belas-Artes, ao que parece com maior resultado do que João Joaquim Alão, que fora professor proprietário da referida disciplina até 1837. A escultura lusa vinda da época do regente Dom João, do mesmo modo que ocorreu na arquitetura, já se tinha modificado bastante no sentido de captar os valores de generalização formal e simbólica simplificadora do Neoclassicismo. É um classicismo rigoroso que vai se externar ainda mais nos irmãos Ferrez, devido à sua direta formação em um dos núcleos geradores do novo estilo. Em Paris, foram alunos de Ph. L. Roland (1746-1816) e P.N. Beauvallet (1750-1818), sendo o primeiro, do Instituto de França, um dos escultores mais marcantes da época. Enquanto Marcos se concentrava na escultura, em vulto e em relevo, Zeferino aproveitou sua experiência na gravura de medalha, arte na qual fez peças de grande beleza, para a coroação de Pedro II e em outras ocasiões, marcadas por um sentido de volume puro nitidamente neoclássico.

Em relação a Alão e aos portugueses, a atuação dos irmãos Ferrez era estilisticamente mais forte e ambos foram dotados de muita capacidade de trabalho, o que os fez aparecer sobremaneira. Entre as obras de Marcos estão os bustos de Martim Francisco e Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, conservados na Escola de Belas-Artes da antiga Universidade do Brasil. Tratados à maneira heróica antiga, comprovam o espírito e as fontes de seu neoclassicismo vigoroso, que seus alunos Francisco Manuel Chaves Pinheiro (1822-84) e Honorato Manuel de Lima (? - 1863) herdariam em suas primeiras obras. Esse Ferrez ocupou a cadeira de escultura da academia de 1837 a 1850.

Zeferino ficou desde 1820 como pensionário e depois professor-substituto em 1831 e lente a partir de 1837 da disciplina de gravura de medalhas, para a qual era tão dotado. Ambos trabalharam para baixos-relevos em palácios e esculpindo as estátuas de Apolo e Minerva, executadas para a fachada da Academia Imperial das Belas-Artes. Tiveram estátuas no frontispício da primeira praça do Comércio, de Grandjean.

Francisco Manuel Chaves Pinheiro nasceu no Rio de Janeiro. Em 1850 foi nomeado substituto do ensino de escultura na academia e ali lecionou até o ano de sua morte. Seus relevos sobre a vida de São Francisco de Paula e as estátuas dos 12 apóstolos feitos para a igreja do largo do São Francisco no Rio de Janeiro são bastante interessantes, dentro do molde antiqüizante e purista que caracterizou essencialmente a arte neoclássica. A estátua eqüestre em gesso de Dom Pedro II (Museu Histórico Nacional, Rio), a do mesmo imperador, de pé (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio) e a do ator João Caetano, hoje colocada em

596 Francisco Manuel Chaves Pinheiro — "Busto de J. Maximiano Mafra", s/ data, bronze, 68 x 33 x 23, col. Museu D. João VI da U.F.R.J.

frente ao teatro do mesmo nome, na antiga capital brasileira, comprovam a sua mudança para um certo verismo, que se aproximava das soluções acadêmicas.

Conservada dentro de um rigoroso neoclassicismo é a contribuição dada ao Brasil, em meados do século, pelo escultor alemão Ferdinand F. A. Pettrich (1798-1872) nascido em Dresden. Filho de escultor, aperfeiçoou-se em Roma com Bertel Thorvaldsen (1770-1844), um dos mais fortes artistas do Neoclassicismo europeu. Pettrich vivera nos Estados Unidos sete anos a partir de 1835 e deve ter chegado ao Rio de Janeiro entre 1842 e 1843, pois na exposição geral deste último ano apresentou oito retratos esculpidos, um busto em mármore de Cristo e o grupo da Caridade carregando duas crianças. As estátuas bastante imponentes que fez de José Clemente Pereira — provedor da Santa Casa de Misericórdia desta cidade — e de Dom Pedro II, cujos mármores se conservam no salão do palácio da reitoria da antiga Universidade do Brasil, bastariam para definir a força de sua obra, que evidentemente marcaria o nível estético do Oitocentos brasileiro. O busto de mármore do barão de São João Marcos (Museu Imperial, Petrópolis), tratado à romana, e o gesso de grandes dimensões com a figura de Napoleão Bonaparte (Liceu de Artes e Ofícios, Rio), caracterizam a ideologia e a forma artísticas do grande escultor. Após muitos bustos-retratos feitos no Brasil, Pettrich partiria para Roma em 1861 e ali executou, em 1863, o túmulo do cardeal Pacca, na igreja de Santa Maria in Campitelli. O nosso imperador visitaria o artista em fins de 1871, pouco antes de sua morte.

Chaves Pinheiro possivelmente já havia utilizado em uma alegoria do Império brasileiro, que lhe é atribuída, a figura do Brasil representada como um índio, com traços raciais expressivos (Museu Nacional de Belas-Artes, Rio). Mas o indianismo de caráter mais intencional, filiado ao Romantismo, parece definir-se na escultura, sobretudo com Cândido Caetano de Almeida Reis (1838-89), nascido no Rio de Janeiro, filho de santeiro, com oficina de imagens nesta cidade. Conhecido pelo seu duplo sobrenome, Almeida Reis, marca uma virada estética na escultura brasileira, como tão bem compreendeu o crítico Gonzaga Duque. "O Paraíba" coloca a figura de indígena como essência mais naturalista do que simbólica. Mais perto do Romantismo está o bronze "Dante no Exílio", que como a anterior se encontra no Museu Nacional de Belas-Artes. Para a estação da antiga estrada de ferro Dom Pedro II, fez a estátua alegórica, "O Gênio de Franklin", com a mão alçada segurando o raio elétrico, escultura hoje na Universidade Federal do Rio de Janeiro. O artista, entre outras obras, fez ainda os bustos de Gonçalves Dias, Antônio José, Camões e Danton. No plano cultural-ideológico se tornou positivista atuante.

Almeida Reis formou-se na antiga capital do país. Em 1852 ingressara na Academia Imperial das Belas-Artes, na qual em 1856 passou a estudar com Chaves Pinheiro, com quem mais tarde se desentendeu. Obtendo o prêmio de viagem à Europa em 1865, foi estudar em Paris com Luiz Rochet (1813-78), que fora o autor da elaboração definitiva e passagem ao bronze do belo monumento a Dom Pedro I, inaugurado três anos antes na praça da Constituição, hoje Tiradentes, no Rio de Janeiro. Devido a discussões de ordem estética com a congregação da academia, foi cortada a sua pensão, e após um período de dificuldades, o escultor regressou rapidamente ao Rio. Relembrou J. Flexa Ribeiro,

597 Francisco Manuel Chaves Pinheiro — "Índio, Figura Alegórica do Império Brasileiro", 1872, terracota, 192, col. M.N.B.-A. Rio de Janeiro.

que o homenageara nos anos de 1920 na inauguração do túmulo do artista, mandado fazer pelo grupo positivista do Rio de Janeiro, que de 1867 a 1874, "o autor do *Paraíba* formou como que o centro do movimento artístico da capital do Império: com ele conviviam Heitor e Hortêncio Cordoville, Rodolfo e Henrique Bernardelli (1857-1936), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Belmiro de Almeida (1858-1935) e outros".

No Brasil esteticamente pouco profundo do século XIX, com incompletas definições renovadoras, a obra e a atividade de Almeida Reis marcam uma autêntica aproximação da ideologia romântica, que não pode ser continuada na escultura, pois Rodolfo Bernardelli (1852-1931)

598 Rodolfo Bernardelli — "Moema", 1895, bronze, 25 x 218 x 95, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

desenvolveria na Itália uma tendência ao verismo, que o conduziria ao academismo, com raros episódios de inspiração vibrante, como "Moema" (M.N.B.-A.,Rio) e "Dança" (Teatro Municipal, Rio). Nos últimos trinta anos do século, continuou em nosso país a influência por importação ou por aspectos do ensino, da escultura européia em matrizes convencionais. O academismo europeu se aproximara da lição da estatuária florentina dos séculos XV e XVI e esse retorno, de caráter eclético, afetaria a criação de Bernardelli e de Correia Lima (1878-1974). Nesse final de século também se importariam monumentos para as praças de cidades e para cemitérios do país, dominados por esse sentido ecleticista.

Uma das estátuas mais significativas desse período é a do doutor José da Gama Malcher, com figura alegórica que está escrevendo o nome dele no pedestal. É obra do escultor belga Pierre Armand Cattier (1830-92), tendo sido feita em Bruxelas de 1882 a 1884, destinada ao antigo largo das Mercês em Belém do Pará, onde se encontra. A austeridade da imagem principal e a influência renascentista na alegoria do pedestal, tratada com leve realismo, caracterizam bastante essa criação do momento eclético mais sereno da escultura européia. Após vários projetos de monumentos feitos por europeus, que participavam de concursos ou recebiam encomendas no Brasil, os últimos anos do século verão a atividade crescente de Rodolfo Bernardelli nesse domínio, com as estátuas do general Osório, do duque de Caxias e de José de Alencar.

Em face da diminuição bastante grande de esculturas religiosas, essa arte custosa se rendia a encomendas oficiais, que estavam crescendo, destinadas aos espaços públicos, mas dificilmente aceitando experiências renovadoras e um estilo não conformista.

A gravura em metal e a xilografia desempenharam no mesmo século, entre nós, sobretudo funções cartográficas ou no segundo caso, de ilustração de livros. A estampa religiosa e a de cenas isoladas também foram feitas, mas em menor número. Coube à arte litográfica, que nos meados do século estava decrescendo na Europa, assumir um papel relevante no Brasil, tanto através de alguns retratos ou de imagens panorâmicas ou vistas urbanas, como no empenho engajado das publicações ilustradas de Henrique Fleiuss (1823-82) e sobretudo de Rafael Bordallo Pinheiro (1846-1905) e Ângelo Agostini (1843-1910). Esses importantes caricaturistas nasceram respectivamente na Alemanha, em Portugal e na Itália, havendo o último chegado ao Brasil com 16 anos. Participaram intensamente da vida artística do nosso país e se ligaram a campanhas políticas, destacando-se Agostini, que foi um dos maiores batalhadores pelo Abolicionismo. A litografia prosseguia assim no Brasil do último quarto do século, uma tarefa democrática, bem condizente com as suas possibilidades, que Daumier (1808-79) havia genialmente elaborado no segundo quartel da centúria.

Desde Briggs (1813-70), Ludwig (1813- ?) e Rensburg (1817-98), uma série de litógrafos implantara oficinas no Rio de Janeiro e em outras cidades, incluindo finalidades artísticas no seu trabalho. O próprio Fleiuss associou-se por volta de 1859 ao pintor Carlos Linde (18 ? -73), fundando na corte um estabelecimento tipo-litográfico, que veio a transformar-se no Imperial Instituto Artístico, em 1863. Foi uma das oficinas ligadas a artistas itinerantes ou imigrados, que editou vistas da cidade. No Pará eram publicadas, em 1878, as imagens de Belém desenhadas por Righini. Em Pernambuco, as belas imagens desenhadas por Luiz Schlappriz (ativo no Recife em 1858 — c.68) e que tudo indica litografadas por esse artista suíço na famosa oficina pernambucana do alemão F. H. Carls (1827- ?), chegado ao Recife em 1859, com vistas do Recife, estão entre outros exemplos de atividade litográfica em várias províncias do Império. A contribuição geral desses litógrafos se somava ao trabalho dos que na Europa reproduziam os desenhos feitos pelos pintores que visitavam o Brasil. O *corpus* iconográfico do Oitocentos brasileiro deve quase tudo a eles, excetuando-se o terreno da arte de caráter histórico, literário ou político.

Deve-se anotar que a litografia de retrato de um L. A. Boulanger (c. 1800-73), já no Rio de Janeiro em 1829, e de S. A. Sisson (1824-98), nascido na Alsácia e vindo para o Brasil em meados de 1852, mantém um linearismo 'ingresco' típico do neoclássico, durante muito tempo. Mas, contrariamente, grande parte das litos de paisagem ou políticas se exprimiam, em outros artistas, com um traço solto e espontâneo, numa liberdade que se não foi conquista exclusiva do Romantismo, estava sendo consolidada por este movimento. Todavia em alguns protótipos do retrato aristocrático da época se fundiram, em vários pontos da Europa — da Rússia a Portugal, passando pela Itália e França — e conseqüentemente no Brasil, dados formais e de conteúdo neoclássicos e românticos, inclusive através da figuração de elementos da paisagem ou, mais restritamente, de jardins ou plantas, em parte da tela.

599 Angelo Agostini — litografia in: *Revista Ilustrada*, ano 13, nº 496, Rio de Janeiro, 1888, col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

6.7 Pintura de paisagem e arte dos jardins: a presença dos itinerantes

600 Ferdinando Krumholz — "Retrato de Araújo Porto Alegre", 1845, óleo s/ tela, 127 x 96, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Ao contrário do que se pensou algum tempo na historiografia artística brasileira, o movimento romântico, em várias de suas coordenadas e dentro de certas limitações, atuou na arte brasileira em pleno Oitocentos. Para isso contribuíram evidentemente a vinda de artistas europeus, itinerantes ou se radicando entre nós, e a importação de obras, desde pinturas até livros ilustrados e encadernações marcadas pelo novo gosto. A estudiosa alemã Gertrud Richert acentuou o aspecto romântico de grande parte da pintura a óleo de João Maurício Rugendas, e Newton Carneiro relembra os contatos do pintor com Scheffer e Delacroix (1798-1863), dizendo que "a pintura revolucionária deste último impressiona vivamente o nosso artista".[7] Mas além de Rugendas, a vinda dos dois irmãos Moreaux, a de Vinet (1817-76) e a de Biard (c.1798-1882), entre a de outros artistas, devem ser realçadas no tocante à difusão do movimento romântico. Mesmo um Ferdinand Krumholz (1810-78), retratista de alto mérito, autor dos retratos de Araújo Porto Alegre e da condessa de Iguaçu (ambos do Museu Nacional de Belas-Artes, Rio), estava imbuído da atmosfera romântica, havendo trabalhado em Lisboa de 1844 a 1847, como pintor da corte. Isso no tempo do rei D. Fernando, que mandara Eschwege (1777-1855) construir o famoso castelo neogótico de Sintra, com seu notável jardim romântico, por volta desses anos.

Rugendas em sua primeira visita ao Brasil tinha um desenho de figuras bastante linear, perto do Neoclassicismo. Essa sua visão afetou a representação de cabeças de índios, que ficaram embelezadas do ponto de vista clássico. A pouco e pouco os seus óleos se avermelharam e o cromatismo do artista ficou intenso. É talvez o mais significativo dos pintores românticos nas Américas. Chegara em 1822 e aqui ficou até 1825. No regresso em Paris teve contatos com Alexandre von Humboldt e com o editor Engelmann, o qual iria editar, a partir de 1833, a sua *Viagem pitoresca no Brasil*, que já referimos. Enquanto as aquarelas e os desenhos de Ender ficariam inéditos, na grande maioria, até 25 anos atrás, a obra de Rugendas, com sua visão intensa da natureza tropical e da realidade da vida dos escravos negros, se expandiria bastante cedo. A sua criação plástica é bem superior ao texto que escreveu para o seu livro. Outro itinerante que seria afetado pela presença da escravidão no Brasil, foi François-Auguste Biard. Chegou ao Rio em 1858 e viajou até o Pará e o Amazonas, voltando de Belém à Europa em novembro de 1859. Fez retratos de D. Pedro II e de outras personalidades da corte, existindo no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio, um bom "Retrato de Senhora" de sua autoria, de índole romântica.

Após longa estada na América espanhola, Rugendas voltou ao Brasil em julho de 1845, permanecendo alguns meses no Rio, inclusive exibindo pinturas nas exposições gerais desse ano e do ano seguinte. Em 1846 partia, do Recife, para a Europa, definitivamente. A vibração de grande parte de seus óleos e muitos desenhos da segunda fase de sua arte tem caráter romântico, não devendo porém ser considerados, ao pé da letra, como pré-impressionistas, como já foi aventado entre nós.

Henrique Nicolau Vinet iniciara a sua formação artística em Paris com o grande paisagista Jean-Baptiste Corot (1796-1875). Em meados da década de 1850 chegou ao Brasil e aqui ficou até o seu falecimento. A fatura de sua obra é de grande segurança e o cromatismo é espesso, forte, sem as nuanças que o seu mestre tão singularmente obteve. Em 1886 tinha *atelier* no Rio de Janeiro e nele dava aulas de paisagem e desenho. Participou de diversas exposições gerais de belas-artes. O Museu Imperial de Petrópolis possui o seu belo trabalho "Praia da Saudade", vista por trás do antigo hospício Pedro II e no Museu Nacional de Belas-Artes estão as telas "Cascatinha da Tijuca" e "Entrada da Barra do Rio de Janeiro". A sua força pictórica ainda se situa dentro do movimento romântico.

601 Nicolau Antônio Facchinetti — "Lagoa Rodrigo de Freitas", s/ data, óleo s/ madeira, 22,7 x 65, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

Outro importante paisagista vindo para o nosso país foi o italiano Nicolau Antonio Facchinetti (1824-1900), que deixou seu país possivelmente devido ao fracasso das revoluções populares de 1848-49. A partir deste último ano trabalhou sobretudo no Rio de Janeiro e seus arredores, viajando até Minas, ao menos. Sua arte de um desenho minucioso mostra bem a presença da tendência do verismo da arte italiana da época, menos contaminada pelos impulsos românticos. Excede ou supera os limites do comum pela força que consegue nos acordos cromáticos, relacionados com os vincos de linhas descritivas de casas ou paisagem, que para ele não são instrumentos acadêmicos mas resultado de uma visualidade pessoal. Já Gonzaga Duque, em 1888, havia lucidamente apontado o "calor do seu colorido", "coloridos com um esplendor fora do vulgar". Em Vinet e sobretudo em Facchinetti deve-se sublinhar a pesquisa do espaço, através da obtenção, no primeiro com gran-

des planos e no segundo com um realismo quase fantástico, da fixação dos particulares da natureza brasileira. Com estes vários artistas e muitos outros pode-se ter uma idéia da riqueza da contribuição dos itinerantes e imigrados na captação da nossa paisagem, ao lado de poucos pintores formados entre nós, como Agostinho da Mota — também autor de naturezas-mortas — antes dos anos 80.

A pintura de paisagem vai receber um grande impulso com a vinda do alemão Jorge Grimm, chegado ao Rio de Janeiro em 1874 após ter estudado na Academia de Belas-Artes em Munique e haver viajado por vários países da Europa e África, entre eles a Itália, a Espanha, a Turquia, Portugal, o Egito e a Tunísia. Em 1882 expunha 105 quadros na Sociedade Propagadora das Belas-Artes, no Liceu de Artes e Ofícios no Rio de Janeiro e no mesmo ano foi contratado para ensinar pintura de paisagem na Academia Imperial das Belas-Artes, aí trabalhando durante dois anos. Com ele e outros paisagistas, às vezes de origem alemã, chega ao Brasil um colorido mais naturalista, com certos amarelos ou abóboras secos e certos verdes pálidos, que definem um novo momento verista da arte da paisagem no século passado, já sem os fortes acentos cromáticos de origem romântica.

602

602 Agostinho José da Mota — "Paisagem do Rio de Janeiro", 1857, óleo s/ tela, 78,5 x 130, col. Teófilo Estefno, São Paulo.

603 Agostinho José da Mota — "Mamão e Melancia", s/ data, óleo s/ tela, 53,4 x 65, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

603

Desenvolvendo o ensino ao ar livre e certa irreverência aos métodos acadêmicos, Grimm foi um renovador e conseguiu formar um grupo de paisagistas do valor de João Batista Castagneto (1852-1900), Hipólito Caron (1862-92), Antônio Parreiras (1860-1937), Garcia y Vasquez e França Júnior (1838-90), nos quais a sensibilidade direta aos valores da paisagem teve grande importância na cultura brasileira. Se Parreiras, após algumas tentativas de pintura clara em que refletia a liberdade e a inovação do Impressionismo, fixou-se em uma arte acadêmica, coube a Castagneto — que sobretudo depois de curta estada na França nos anos 90 fixou uma renovação de caráter impressionista, extremamente episódica no nosso Oitocentos —, a Caron e a França Júnior revelarem um novo tipo de paisagem sensível e intuitivo, mais perto do gosto moderno e sem o naturalismo algo seco do seu grande mestre que, todavia, em óleo como "Vista de Santa Teresa" (Col. particular, Rio) atinge um verismo de intensa luminosidade cromática.

604 João Batista Castagneto — "Manhã de Setembro", 1892, óleo s/ tela, 60 x 92, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.
605 Estevão Roberto da Silva — "Retrato de J.B. Castagneto", 1880, óleo s/tela, 37,2 x 45,5, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

604

605

O Romantismo se externaria profundamente nos parques e jardins realizados nos anos 60 e 70, sobretudo no Rio de Janeiro, onde desenvolveu atividade criadora de alto nível um especialista francês, Augusto Maria Francisco Glaziou (1833-97), botânico e jardineiro que evidentemente tinha idéia dos grandes espaços paisagísticos criados na década de 1860, em Paris, com o apoio do prefeito Haussmann. Ingressava no centro urbano uma concepção da natureza ligada diretamente ao jardim tipicamente inglês e remotamente à liberdade do jardim à chinesa.

Glaziou reformou em 1860 o Passeio Público do Rio de Janeiro, substituindo o seu traçado de compartimentos retilíneos pelas curvas caprichosas com gramados amplos semeados em certos pontos de árvores isoladas ou maciços de vegetação. Colocou novos pavilhões, rios e lago no conjunto. No final da década seguinte transformaria o campo de Santana, até então liso e árido, em um grande parque, inaugurado em 1880, no qual dispôs uma cenográfica cascata ornamental, com cavernas ornadas de estalactites e rochedos de grandes dimensões. As curvas de rios e lagos acentuavam a beleza procurada pelo paisagista.

606 Hipólito Caron – "Praia da Boa Viagem", 1884, óleo s/ tela, 50 x 70, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

No mesmo estilo, ainda na época, reformou a Quinta da Boa Vista, dando-lhe a sua bela feição de parque, que ultimamente foi prejudicada por algumas destruições imperdoáveis. Ali, como noutros trabalhos, juntou falsas ruínas neogregas a pontes de ferro imitando madeira rústica, numa confluência de sensibilidade e historicismo típica do Romantismo, como bem caracterizou Paulo F. Santos em seu trabalho *Quatro séculos de arquitetura*. É no parque de São Clemente, em Nova Friburgo, que uma obra de Glaziou está conservada mais próxima do projeto original, documentado em seu desenho.

Esse arquiteto-paisagista trabalhou também em casas particulares e com outros especialistas contribuiu para modificar o tradicional e saboroso jardim de chácara, vindo do início do século, à portuguesa e à italiana, às vezes já classicista, aproveitando cortes de terreno ou terraplenos, com bancos de pedras ou azulejos e escadas de efeito formal, unindo normalmente a natureza à contemplação. Glaziou representa quase singularmente essa introdução de uma concepção intencionalmente romântica nos grandes jardins, e esse romantismo foi aqui reforçado, como vimos, pela expansão coeva do mesmo movimento na arte de jardins na Europa continental. Já sabemos que esta tendência artística tinha um dos seus aspectos permanentes no contato lírico e profundo com a natureza. Observe-se, como indício de certa significação dessa circunstância, que o alemão Carlos Linde designava dois de seus trabalhos na Exposição Geral de 1859, no Rio de Janeiro, de "Paisagem – Caráter e Natureza do Brasil", conforme mencionado no respectivo catálogo, indicando essa impregnação e esse interesse dos artistas da época pela realidade da natureza.

Na arte dos jardins, na segunda metade do século, ocorria um desdobramento epigonal do movimento romântico, no Ocidente. Sobrevivia assim o gosto das vegetações pitorescas e da efusão lírica do ser humano na beleza e na força de uma condensação de paisagem 'ao vivo', já em conflito com a urbanização da época ou compensando o surto inumano das grandes cidades.

Mais difícil seria o virem a se ampliar, no Brasil, aspectos do Realismo, que por volta de 1850-1860 já se expandia na França. O Realismo surgira com expressão revolucionária, a exemplo do que ocorrera outrora com o Romantismo. Como afirmou René Jullian, "a sua posição na história das artes está à altura das modificações profundas que, na metade do século, estavam afetando a civilização ocidental . . .". "O verdadeiro Realismo representaria a expressão estética de uma crise da civilização do Ocidente, marcando o surgimento da era industrial".[9]

A ligação da arte com essa nova realidade não poderia ocorrer em nível amplo, assentado em necessidades autóctones, no Brasil, simplesmente porque essa 'nova realidade', de transformações industriais, aparecimento de uma típica classe operária e de problemas urbanos e sociais, não aconteceria cedo em nosso país e só incipientemente viria a dar-se, entre nós, após os anos 70-80 do Oitocentos. Na 'paisagem', o Realismo se externaria primeiro, embora dentro de evidentes limitações. Na pintura com a imagem da sociedade, ele seria episódico, quase que só se apontando em uma fase final importante da obra de Almeida Júnior (1850-99) e em quadros menos significativos esteticamente de Modesto Brocos (1852-1936), sendo o seu "Engenho de Mandioca" (M.N.B.-A., Rio) de 1892 e o artista bastante ligado à arte espanhola.

Em geral, portanto, a mutação estética que representava o início do Realismo seria no Brasil do Oitocentos bastante superficial e, incluindo-se aqui a sua fisionomia 'impressionista', simples repercussão episódica do que ocorria no exterior, sem possibilidades de enraizar-se e encontrando a hostilidade que o gosto tradicional arcaico se lhe opunha.

Mesmo as decorrências e significados evidenciados na arquitetura pelas lenta industrialização e tendência à funcionalidade e à assimilação de novas tecnologias seria tardia no Brasil. O levantamento do ocorrido, nesse domínio, nas últimas décadas do século passado, comprova isso.

A historiografia artística pode fixar alguns elementos que nos foram trazidos pela pintura de Grimm, de Facchinetti e de outros menos estudados como o espanhol Francisco G. Sant'Olalla (1870-95), vindo para o Brasil nos anos 90, como os de autores de uma paisagem moderada e medida, com uma cor freqüentemente verista, ligada a um naturalista objetivo. A "Fazenda do Vale do Paraíba" de Sant'Olalla (Col. Parisi, São Paulo), é exemplo disso, no seu rigor dos pormenores e um senso do espaço com luz bem clara, que o aproximam dos dois outros artistas. Esse paisagismo do final do século funda-se pois em uma observação minuciosa do real, na tendência à análise do meio circundante, que não marcavam muito o Romantismo e, pelo contrário, caracterizam o Realismo ou Naturalismo.

Todavia esse aspecto cientificista desse movimento novo, não criaria muitas raízes entre nós ao tempo, como a história da arte o documenta. Gonzaga Duque detectou em um ou outro aspecto, o início da renovação naturalista nas artes visuais do país, como por exemplo no aspecto cadavérico da "Marabá", pintura de Rodolfo Amoedo, mas o próprio crítico reconhecia em 1888 que essas tentativas eram escassas e encontravam a inércia ou a hostilidade do ambiente. Nem se poderia imaginar que houvesse nascido um visualismo pictórico do "ventre do Rio" — para citar uma comparação literária — nas artes plásticas do plácido Brasil, ainda tão rural, do Oitocentos.

O relacionamento entre si no uso da época, dos significados de *naturalismo* e *realismo* como designações de movimentos de cultura que às vezes se fundem, deve ser mais estudado em termos luso-brasileiros. Na Itália eles se aproximariam do verismo, no qual talvez um coeficiente mais diretamente acadêmico e frio surgiria, em alguns artistas, de maneira mais fácil. Acentue-se que no Brasil têm sido usados indevidamente, tanto o termo naturalismo quanto o clássico, para cobrir figurativismo ou ecletismo acadêmicos tardios, o que é um abuso no tocante ao desejável rigor científico da história da arte, e impede a compreensão da profunda realidade renovadora que Realismo e Naturalismo tiveram em meados do século passado.

Foram numerosos os europeus itinerantes que publicaram álbuns iconográficos do Brasil, em particular da cidade do Rio de Janeiro e seus arredores, em exuberante demonstração da profundidade do interesse pelos temas da paisagem e da memória do país, no Oitocentos, como corrente cultural. Vários desses conjuntos de estampas foram litografados ou gravados entre nós, mas grande número foi impresso na Europa. Às vezes, desenhos serviam de base a ilustrações de livros de texto.

O introdutor da técnica litográfica em nossa antiga capital foi João Steinmann (1800-44), e dele é o álbum de 12 estampas *Souvenirs do Rio de Janeiro*, publicado em Basiléia, por volta de 1835-37, gravadas a água-tinta em diversas cores por Frederico Salathé, segundo nove desenhos de Steinmann, dois de Kretschman e um de Victor Barrat. Outras obras porém foram impressas, por diversos autores, no próprio Brasil, como o *Álbum pitoresco, histórico e monumental* de Alfredo Martinet (1821- c.72), editado pela Litografia Imperial de Rensburg, com quatro peças, sendo uma delas o conhecido "Passeio Público", de singular encanto romântico. Do mesmo desenhista e litógrafo é o delicioso *Rio de Janeiro. Álbum pitoresco musical*, edição de sucessores de P. Laforge. De Luiz Augusto Moreaux e L. Buvelot é o bastante divulgado *Rio de Janeiro pitoresco*, editado em 1845 por Heaton e Rensburg.

607 Alfredo Martinet — "Passeio Público", 1847, litografia, col. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro.

Entre outros itinerantes do gênero ou mais ligados à pintura, estão Chamberlain (1796-1844), A. J. Pallière, E. E. Vidal (1791-1861), Theremin, Ouseley (1797-1866), Haguedorn, Desmons (1803- ?), P. Bertichen, A. d'Hastrel (1805-70), F. Pustkow e tantos outros, que não somente documentavam o Brasil a serviço de ambientes artísticos alienígenas ou, em tom menor, produzindo estampas com função de lembrança de viagem, como também freqüentemente exibiam obras nas Exposições Gerais do Rio de Janeiro. Todavia a iconografia da época é um assunto especial e não deve ser encarada em muitos casos — ao menos em aspectos fundamentais — como expressão da história da arte no Brasil, devido a que a sua criação foi elaborada por artistas estrangeiros, em trânsito freqüentemente episódico pela nossa terra, sendo emanação ou realização da arte de outros países e mesmo, em muitos casos, reproduzida pelos litógrafos na própria Europa.

6.8 O Romantismo acadêmico e a afirmação de uma geração brasileira

Artistas vindos para o Brasil como os pintores Francisco Renato Moreaux e Luís Augusto Moreaux (1818-77), radicaram-se entre nós por volta de 1840 e sua obra não pode ser esquecida. Do primeiro,além da "Sagração de Dom Pedro II" recuperada da França, destaca-se a "Proclamação da Independência" (ambas no Museu Imperial de Petrópolis). Do segundo é a obra de cunho bastante romântico, "Dom Pedro II visitando os doentes do Colera Morbus" (Museu da Cidade, Rio) e o retrato da atriz Lagrange (M.N.B.-A, Rio). Mas já em meados do século iniciavam a sua atividade Vitor Meireles, Pedro Américo e alguns anos depois Almeida Júnior, que iriam caracterizar definitivamente a presença de uma geração mais numerosa de artistas formados no Brasil, antes do aperfeiçoamento cultural que efetuavam na Europa. Pedro Américo de Figueiredo e Melo prolongou mesmo a sua estadia, por diversos períodos, na Europa, em necessidade de contatos artísticos que ainda permaneceria no século XX, como os exemplos de Eliseu Visconti (1866-1944) e Belmiro de Almeida (1858-1935) atestam.

Meireles e Pedro Américo atingiram uma posição proeminente, e na década de 1870 realizaram telas de grandes dimensões retratando batalhas da guerra do Paraguai, conflito que havia comovido o país e acelerado algumas das transformações que ocorreriam nesses anos e na década seguinte. Essa pintura histórica — entrelaçada em alguns elementos românticos ao historicismo popular, o qual era também aproveitado para os libretos de ópera da época na Europa e, no caso brasileiro, em alguns exemplos de Carlos Gomes, que trabalhou bastante em Milão — já não era neoclássica, pela multiplicidade maior de gestos e pelo tratamento diverso da cor. Situava-se no Romantismo, mas dentro do que foi classificado por estudiosos europeus de 'romantismo acadêmico', já que certo convencionalismo dominava as soluções estéticas, compositivas e cromáticas, das obras. Entre os franceses inseridos nessa categoria estão Leon Cogniet (1794-1880) e Paul Delaroche (1797-1856), com quem estudaram respectivamente, em Paris, Meireles e Pedro Américo.

Tratava-se de um romantismo diluído e mesmo, às vezes, adocicado, em que se introduzia um início de ecletismo que visava agradar o público burguês bastante conformista em seus gostos. Além do mais, seria difícil realizar uma obra criadora a partir das contingências brasileiras. Mesmo não escolhendo como mestres os pintores vanguardistas do tempo, os pensionistas da academia e os bolsistas do imperador efetuavam na Europa, geralmente, o melhor da produção em sua trajetória artística, declinando qualitativamente, apesar do patamar médio em que já se haviam colocado, ao se fixarem definitivamente no Brasil.

608 José Ferraz de Almeida Júnior — "Partida da Monção", 1897, óleo s/ tela, 390 x 640, col. Museu Paulista da USP, São Paulo.

Na geração anterior já alguns artistas se formaram integralmente no Brasil, entre eles José dos Reis Carvalho já aluno de pintura na Academia em 1824 e participando de suas exposições até 1865. Suas naturezas mortas atingiram boa qualidade, mas numa forma ligada ao passado, sem influxo romântico. Pintou plantas para a Expedição Científica de Freire Alemão, conservando-se obras no Ceará e no Museu Histórico Nacional.

José Ferraz de Almeida Júnior, após a fase da maior substância pictórica no tratamento da matéria, que caracterizou os seus envios da Europa, guardados no Museu Nacional de Belas-Artes no Rio, mudou a sua técnica para uma pintura mais rala e mais clara, mas nesse artista a mutação ocorrida no Brasil acompanhava uma mudança de conteúdo, nascendo o que os críticos chamaram de 'pintura caipira'. A lembrança da arte de Puvis de Chavannes (1824-98) afetaria trabalhos seus como "A Partida da Monção" (Museu Paulista da USP, São Paulo), mas seria um naturalismo com sabor acadêmico que dominaria a criatividade do artista. Do 'romantismo acadêmico' propriamente dito, desembocávamos numa variante de longínqua origem romântica, mas já definida pelas novas coordenadas da segunda metade do século, o Naturalismo, porém este também academizado para uso nosso.

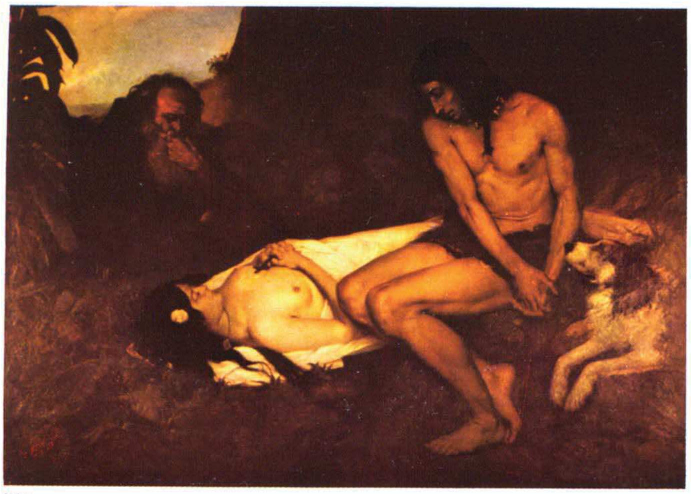
Essa origem consiste na feição desses estilos ligados a raízes populares que ambos podem ter, mas que se academizando no caso do Naturalismo, se exprime através de uma linguagem limitada, sob o pretexto de ser verista. No exemplo de Almeida Júnior, como vimos, em termos de técnica acadêmica. De qualquer forma já se tratava de uma arte diferente da dos meados do século e daquela que vinham fazendo os seus dois grandes contemporâneos acima referidos.

Vitor Meireles de Lima nasceu em Santa Catarina e devido a seus dotes artísticos veio para o Rio de Janeiro, a fim de iniciar estudos, em 1847, na Academia das Belas-Artes. Em 1852 obtinha o prêmio de viagem à Europa com a tela "São João Batista no Cárcere". Esta e a "Flagelação de Cristo" (ambas no M.N.B.-A, Rio) são nitidamente neoclássicas, no colorido pálido, que na segunda é algo esverdeado, e no desenho das figuras, com suas espáduas e anatomia em geral, antiqüizantes. Em 1853 começa a estudar em Roma com Tommaso Minardi (1787-1871) e Nicola Consoni (1814-88). Posteriormente transfere-se para Paris por sugestão de Araújo Porto Alegre. Na capital francesa pinta "A Primeira Missa no Brasil", ali exposta em 1861. É trabalho de fatura metódica e limpo acabamento, confirmando os seus dons de pintor (M.N.B.-A, Rio). De tema indianista faria a "Moema" (Museu de Arte de São Paulo), num ciclo em que alguns pintores trataram o assunto, a exemplo de José de Maria Medeiros, com o quadro "Iracema", tardiamente de 1884 (M.N.B.-A, Rio). Augusto R. Duarte (1848-80) pintara o romântico "Exéquias de Atalá", em 1878, hoje também no acervo do Museu Nacional de Belas-Artes.

609 Augusto Rodrigues Duarte — "Exéquias de Atalá", 1878, óleo s/tela, 189 x 245, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

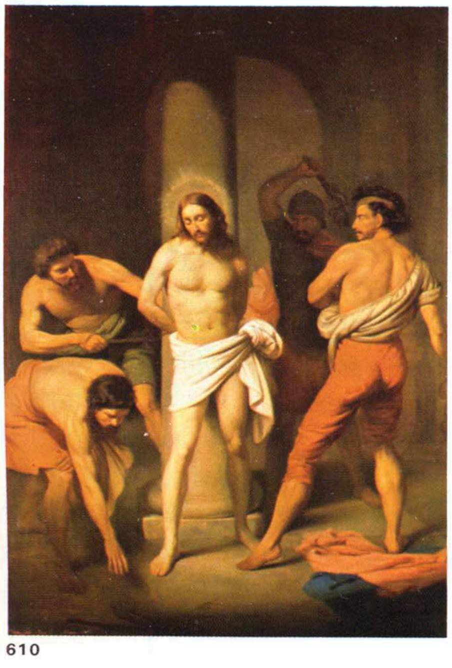
610 Vitor Meireles de Lima — "Flagelação de Cristo", 1856, óleo s/tela, 156,9 x 115,4, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

611 Vitor Meireles de Lima — "A Primeira Missa no Brasil", 1860, óleo s/ tela, 268 x 356, pormenor col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.



609

611



610

A série de retratos feita por encomenda por Vitor Meireles para instituições ou famílias ricas mantém-se dentro de um formulário discreto e mesmo de valor oscilante. Foi com a "Batalha dos Guararapes", composição histórica exposta no Rio em 1879 (M.N.B.-A., Rio), que ele assume um papel de relevo na pintura histórica, na qual fez também as telas "Combate Naval do Riachuelo" e "Passagem de Humaitá" (ambas no Museu Histórico Nacional, Rio), todas a pedido do governo. A meticulosidade com que estudou aspectos do sítio das batalhas e o rigor histórico do levantamento de trajes e armas da época dão-lhe uma conotação que fica entre o apuro do registro realista e o amor ao passado do Romantismo. Como lição, porém, desembocará no academismo, pelo primado de elementos circunstanciais sobre o impulso lírico da criação, quando utilizados os primeiros por pintores medíocres. O nível comedido mas permanente, com a exceção de alguns retratos talvez feitos às pressas, da obra de Vitor Meireles, revela-se também nas paisagens que fez para um panorama do Rio de Janeiro. A sua atividade no ensino na academia e no Liceu de Artes e Ofícios foi profícua e a sua posição dentro do Oitocentos brasileiro se reforça pela quantidade da obra feita entre nós, após o seu regresso da longa viagem de estudos à Europa. Com Pedro Américo ele marca realmente a estabilidade dos mestres do fim do século.

Pedro Américo produziu uma obra quantitativamente maior e mais diversificada na resposta a apelos variados de diversos tipos de romantismo e mesmo numa tendência inicial a um ecletismo de gosto. Os temas históricos, os literários e os bíblicos se ligam a pinturas de caráter mais fantasioso ou alegórico, como "A Noite" de 1887 (M.N.B.-A., Rio), que é acompanhada "dos gênios do amor e do estudo", num tratamento de volumes amplos à maneira dos acadêmicos *fin de siécle* europeus. Também a Idade Média é utilizada em "Joana D'Arc" e o orientalismo em "Rabequista Árabe" (ambos no M.N.B.-A., Rio), entre outros exemplos que comprovam a multiplicidade inquieta de seu espectro temático.

A "Batalha do Avaí" (M.N.B.-A., Rio), também exposta em 1879, comprova bem o sentido de romantismo que ele ainda herdara, no movimento desenfreado da composição e na paixão com que utilizou certas cores. Em sua obra domina um cromatismo liso, mas em casos como o do trabalho "A Carioca" a paisagem do fundo à direita revela sensibilidade também ligada ao Romantismo ou aos primeiros paisagistas realistas da França. O que domina porém em sua pintura é a ostentação aparatosa e grandiloqüente, de caráter convencional. Por isso ele é bem um representante do 'romantismo acadêmico', mais que Vitor Meireles, que em sua moderada modificação dos gestos e cores representados, se aproxima de um tranqüilo realismo, de sabor levemente romântico.

Almeida Júnior, nascido em Itu, em São Paulo, ingressou em 1869 na Academia Imperial das Belas-Artes, onde foi aluno de Vitor Meireles e do francês Julio Le Chevrel (not. Rio, 1847-72), autor de um retrato saboroso de estudante brasileiro em Eaton (Museu Imperial, Petrópolis) e de outros mestres, interessando-se bastante pelo estudo da anatomia. Viajou para a Europa com auxílio do 'bolsinho' do imperador, em 1876,

assimilando em Paris lições do acadêmico Alexandre Cabanel (1823-89), mas também vendo a obra de Puvis de Chavannes, embora não se deixasse influenciar pela dos impressionistas e a de Cézanne (1839-1906), então artistas de vanguarda, hostilizados pelos salões oficiais.

Na Europa fez o "Descanso do Modelo" (de 1882, no M.N.B.-A.), obra tipicamente acadêmica, no conteúdo e nas soluções. Todavia, em 1881 apresentara no Salão dos Artistas Franceses a tela "Fuga para o Egito", em que uma luminosidade prateada se reflete, entre romântica e simbolisticamente, na água depositada ao chão. A obra está no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio e o estudo na Pinatoteca do Estado de São Paulo. Em 1884 exibia na Exposição Geral na capital brasileira, entre outros trabalhos, "O Derrubador Brasileiro" (M.N.B.-A., Rio), obra da consistência de pigmentos que valorizava a sua fatura, em cromatismo algo escuro, mas já indicando a sua propensão a uma temática nacional na qual se insere "Caipiras Negaceando" (M.N.B.-A.,Rio), cuja seqüência revelaria uma posição pessoal bem definida. Sobretudo nos anos 90, a ela dará continuidade no interior de São Paulo, em colorido claro e freqüentemente liso, mutação devida às influências do Naturalismo e de uma reacomodação acadêmica do fim do século à pintura luminosa. Pintura que o Impressionismo em outros termos, bem sérios, implantara na estética européia, com força insuperável, mas mal compreendida pelos acadêmicos. Almeida Júnior fez então "Amolação Interrompida" (1893), "Caipira Picando Fumo" (1893), "Violeiro", "Cozinha Caipira", "Apertando o Lombilho" (todos na Pinacoteca do Estado de São Paulo) e "Recado Difícil" (1895) no M.N.B.-A.

A fonte popular abastece criativamente, no século XIX, um artista possivelmente de origens artesanais, em São Paulo, que além de uma visão delicada da paisagem fez pinturas religiosas, trabalhando ainda como arquiteto e musicista, ourives e escultor. Trata-se de Miguel Arcanjo Benício da Assunção Dutra, dito Miguelzinho Dutra (1810 —75). Representa bem uma sequência de artistas de origem popular, sem contacto direto com as lições da Academia e da veia oficial na arte.

612 José Ferraz de Almeida Júnior — "Fuga para o Egito", 1881, óleo s/ tela, 333 x 226, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

613 Pedro Américo — "A Carioca", 1882, óleo s/ tela, 208 x 135, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

614 José Ferraz de Almeida Júnior — "Recado Difícil", 1895, óleo s/ tela, 140 x 80,4, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

612

613

614

Sérgio Milliet considerou Almeida Júnior, como "um marco divisório da pintura nacional", com ele "se afirmando a nossa liberdade artística". Houve realmente, na obra desse artista, como vimos, a exteriorização sistemática, pela primeira vez na nossa pintura, do Oitocentos, de uma aproximação de assuntos populares, trazida pelo realismo ou naturalismo temático à cultura brasileira. Igualmente no colorido claro expande uma forma de naturalismo, próxima do academismo. Tudo isso, porém, situado numa evolução, sem rupturas, em decorrência da própria marcha do tempo, embora no caso haja sido primacial a personalidade do pintor e o seu gosto pela vida do interior caipira. Em paisagens dos seus anos finais também aborda a representação de rochas e terrenos com a cor seca do naturalismo acadêmico, raramente se deixando contaminar pelo Impressionismo.

A verdadeira revolução pictórica trazida pelo Impressionismo — como formalismo, a interpretar a luz — e posteriormente por outras tendências modernas, parece-nos ser ponto mais indicado para uma periodização, marcando divisão na pintura brasileira. Eliseu d'Angelo Visconti, que nos últimos anos do século XIX se aproximara do pré-rafaelismo e do Simbolismo na pintura e logo depois abre caminho para o *Art-Nouveau* ou Floreal nas artes aplicadas, é mais indicativo de uma ruptura ou transição pictórica, do ponto de vista de utilidade para marcar um período histórico prémodernista.

6.9 O ecletismo do final do século XIX

A pouca consistência ou robustez das incursões de alguns artistas nos fins do Oitocentos, em uma ou outra obra, pelas experiências simbolistas ou impressionistas, no Brasil, não atingiram ao nível de um estilo generalizado, nem mesmo a de uma forte expressão individualista, na criação de um pintor, escultor ou arquiteto. As circunstâncias da Revolução Industrial não tinham raízes entre nós para encaminhar a gestação de uma nova arquitetura funcional ou tecnologicamente diferente. Muitos mercados de ferro e algumas lojas com estrutura metálica no seu interior foram importados, mas não se classificam nem como obras brasileiras, nem como geradores diretos de uma nova arquitetura no país. João Zeferino da Costa (1840-1915) prossegue no academismo, nas decorações na igreja da Candelária do Rio de Janeiro e em quadros de gênero. Isto é sintomático.

Assim não se podem definir como movimentos finais das artes dessa centúria no Brasil, o Impressionismo e o Simbolismo. Foram por demais tênues os filamentos de sua presença e correspondem talvez às próprias hesitações dos artistas, ante a opções ao menos teoricamente colocadas em face deles, pelo conhecimento que possuíam de algumas experiências européias. Na verdade, portanto, o Brasil verá no último quartel do século XIX, prosseguindo pelo início do XX, o desdobramento de tendências ao ecletismo, que correspondem bastante a uma falta de decisão estilística, nas obras de artistas.

Henrique Bernardelli e Rodolfo Amoedo são exemplos dessa característica eclética, de propensão acadêmica, na arte da pintura e do desenho, formulada numa época de transição e se adaptando a situações difíceis da receptividade cultural do meio brasileiro. Concluídos os seus estudos na academia, no Rio de Janeiro, Bernardelli parte para a Itália, em 1878, de onde regressa em 1886. Na escola, fora aluno do paisagista Agostinho da Mota, como referiu o historiador E. C. Araújo Viana. A sua pintura "Tarantela" (M.N.B.-A., Rio), feita em Roma, é cena de gênero popular, condizente com seus estudos italianos, inclusive na pincelada livre e vibrante e na cor de empastes generosos, que causaram surpresa na exposição de 1886, no tranqüilo Rio de Janeiro habituado às convenções herdadas da fatura neoclássica. A pouco e pouco acentuou-se um declínio da criação pictórica do artista.

Amoedo manteve uma produção mais forte, por mais longo tempo. Viajando em 1879 para a França, ali esteve em contato com Cabanel e Puvis de Chavannes. As suas obras "Jesus em Cafarnaun" (1887) e "Narração de Filetas" (1887), conservadas no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, revelam no colorido macio e como que enevoado, o quanto o artista foi sensível à influência do segundo mestre. Em "Marabá" (1882) e "O Último Tamoio" (1883), também feitas em Paris, ele demonstrou o seu apego à expressão literária indianista, que chegaria tardiamente à pintura. Como Henrique Bernardelli, seria convidado no início do nosso século a fazer alguns painéis decorativos em recintos interiores do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que é um templo do ecletismo, em sua segunda fase arquitetural.

Na arquitetura, a partir aproximadamente de 1880, os cânones severos da influência neoclássica vão se abrandando, com a difusão maior de inspirações do final do Renascimento, sobretudo florentino e romano. A aristocracia cafeeira e imigrantes da parte sul do país, contratam em maior número arquitetos ou engenheiros italianos, alemães e franceses para realizar construções em que as opções ecléticas se manifestam pela escolha variada das formas e ornatos em 'dicionários' de estilos, geralmente classicistas, no período em estudo.

Nos arquitetos de formação brasileira ocorre como que uma primeira fase de ecletismo, bem mais sóbria que a segunda, que se verificará sobretudo na transição do início do século XX. Bethencourt da Silva, epígono das lições de Grandjean de Montigny, dá um cunho mais renascentista que neoclássico propriamente dito a algumas obras suas, como as escolas públicas do largo do Machado e da rua da Harmonia ou a antiga Caixa Econômica na rua Dom Manuel, todas na antiga capital do país. Apresentam múltiplos elementos sobre os vãos, mas poucos ornatos. Seria a partir de 1890 que os estucadores, vindos em parte da Itália e de Portugal, iriam começar a povoar as fachadas de cariátides, gênios, florões e guirlandas. Mas entrávamos no segundo ecletismo, mais típico do século XX, no qual se perderia a noção do equilíbrio de formas puras e a noção do relacionamento dos grandes planos arquiteturais.

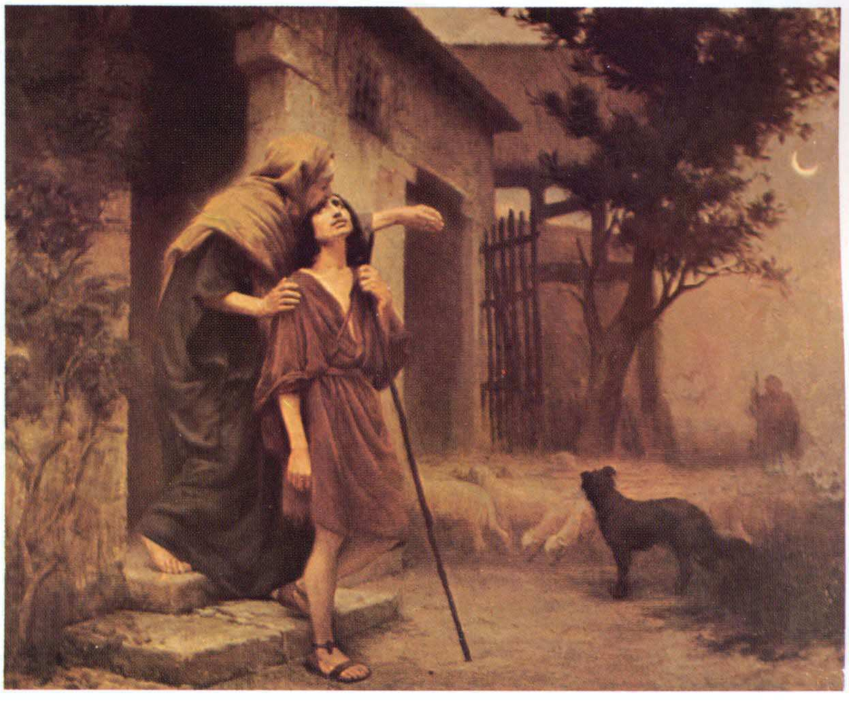
615 João Zeferino da Costa — "O Óbulo da Viúva", 1876, óleo s/ tela, 101 x 137,3, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

616 Rodolfo Amoedo — "O Último Tamoio", 1883, óleo s/ tela, 180,3 x 261,3, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

617 Rodolfo Amoedo — "Partida de Jacó", 1884, óleo s/ tela, 135,7 x 109,2, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

615

616



617

Na arquitetura religiosa é no Recife que se evidenciará um contraste forte entre o Neoclassicismo importado tardiamente e uma igreja inaugurada em 1870, diretamente inspirada em modelo italiano renascentista. Pode-se confrontar a matriz da Boa Vista (1784?-1889) — quase toda de material elaborado em Portugal para ser colocado na igreja em Pernambuco, que pelo retardo na importação tornou-se obra bem tardia entre as de espírito neoclássico, mas interessando pela sóbria solução formal de sua plasticidade, mormente no frontispício — com a igreja de Nossa Senhora da Penha, inaugurada em 1870. Esta, no bairro de São José, foi obra do frade capuchinho italiano Francisco de Maria de Vicencia, arquiteto que trabalhou para a sua Ordem no Brasil e em outros países. A criação é imponente pelas dimensões e deve-se ao amor historicista por um estilo do passado e à relativa riqueza que a província de Pernambuco então ostentava. Está edificada com planta basilical renascentista e duas naves laterais bastante altas, divididas por grandes colunas. Por detrás do altar-mor existe amplo deambulatório, com ricos altares. Uma cúpula elevada coroa o transepto, como as cúpulas também oitocentistas da Candelária do Rio e da Piedade de Salvador da Bahia.

Perto dessa igreja está o mercado de São José, importado da França em 1873, de estruturas de ferro. Também vindos da Europa, mais para o final do século, são os mercados de Belém e de Manaus, e lojas ou casas com escadarias, varandas e outros elementos metálicos, importadas para várias cidades do Brasil. O significativo Teatro Amazonas é da década de 1890.

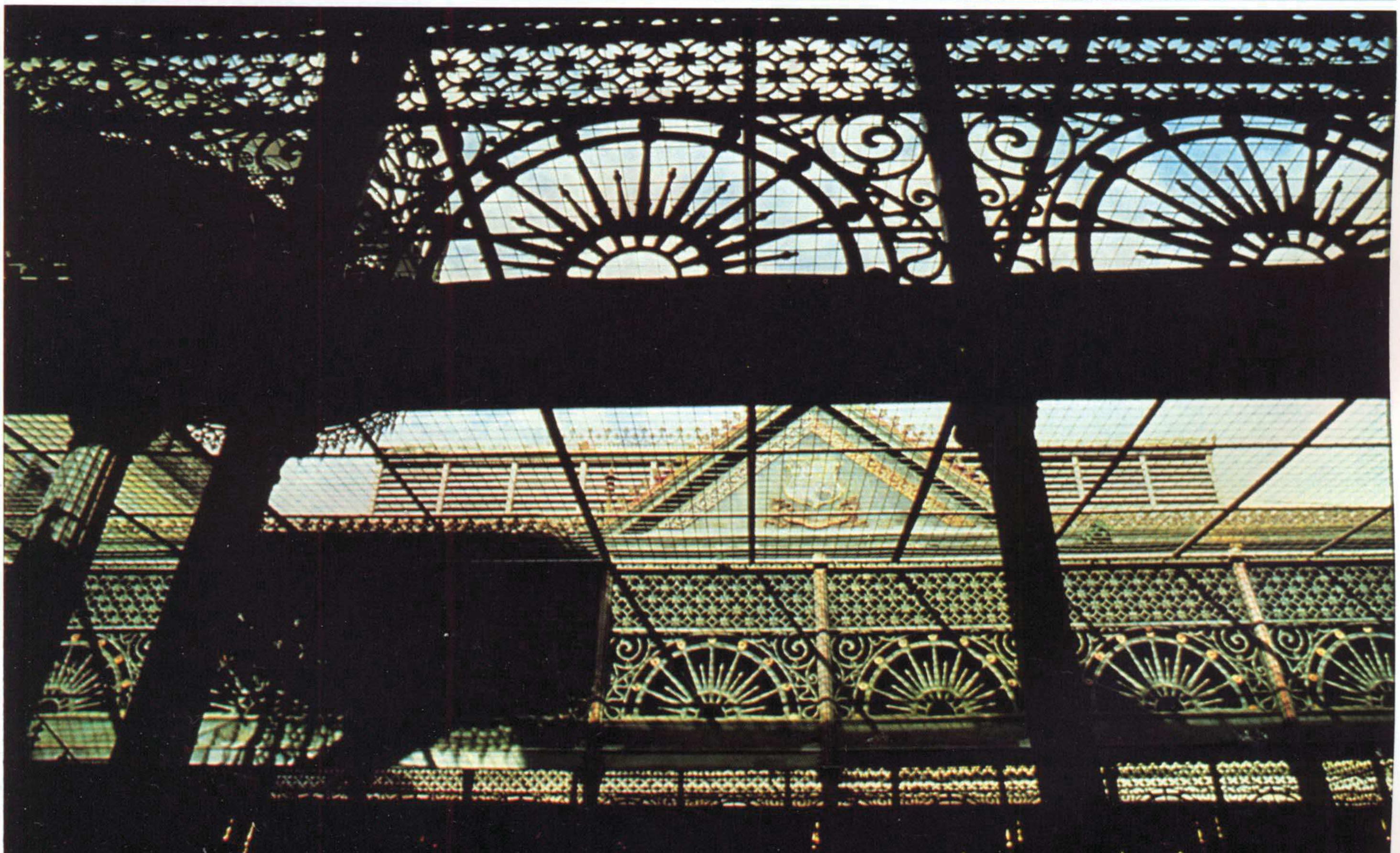
A mistura dos novos elementos da tecnologia (aqui importada) com a contínua difusão de gostos estilísticos historicistas, contribui para marcar a visualidade eclética do final da centúria, no Brasil como em muitos outros países. A arquitetura historicista será a corporificação ideal e a realização mais explícita e definida do ecletismo.

618

618 Mercado de São José, Recife, PE.
619a, b Vista do interior dos mercados de Belém, PA e Municipal de Manaus, AM.

619a

619b



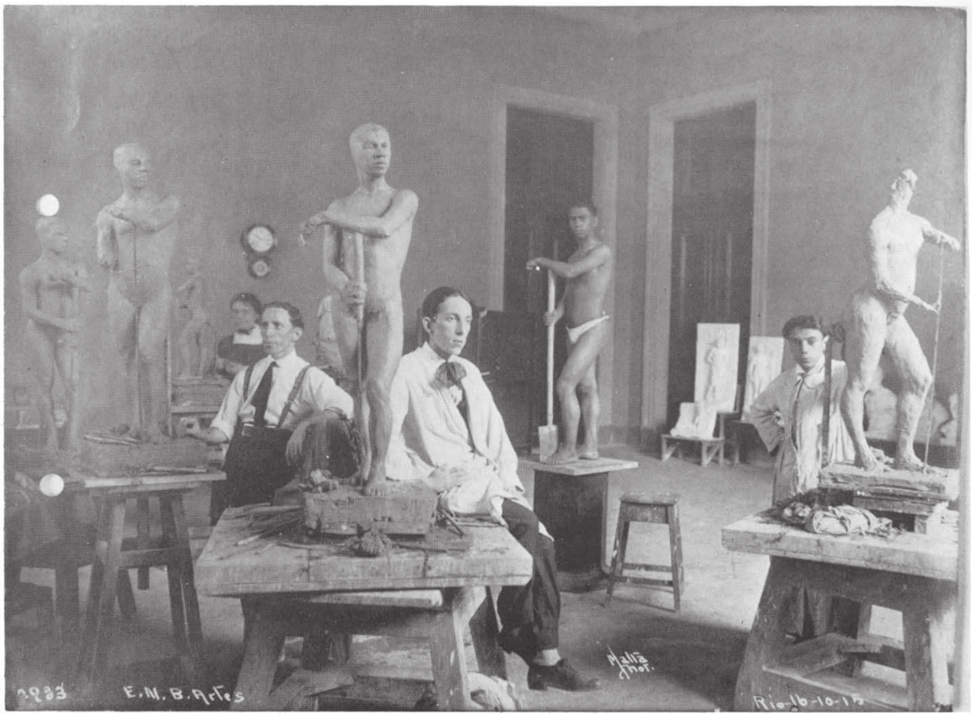
TRANSIÇÃO DO SÉCULO XIX PARA O SÉCULO XX

Por se encontrar mais perto de nós, o período de transição que incorpora o início do século XX apresenta-se na sua totalidade mais claramente do que outros períodos, ao historiador de hoje, que melhor pode identificar as suas características. Entre estas aponta-se desde já uma deficiência de afirmação de coordenadas e movimentos de arte, definindo-se escassamente — isto é, com raridade, no complexo da civilização brasileira — a presença de elementos de estilos que estavam sendo gerados em vários países de civilização mais amadurecida.

À chegada tardia do neoclássico ao Brasil, se justapõe uma duração prolongada dos caracteres austeros e simplificadores desse estilo — sobretudo na arquitetura —, os mesmos predominando, nesta arte, até o final do terceiro quartel do século. Parece-nos que se trata mais de uma justaposição em certo nível de correspondência, do que propriamente de uma conseqüência direta. Não foi só por ter vindo em retardo que ele durou mais, mas porque a própria lentidão do movimento cultural-tecnológico do Brasil, de um lado, e a preservação de caracteres austeros de gosto na conjuntura nacional do império, em parte, de outro lado, mantinham vivo o Neoclassicismo. Anote-se que o ecletismo, com os modelos neo-renascentistas já em voga nos meados do século em muitos países da Europa e nos Estados Unidos, e o neogótico, vigente em muitos casos, nessa época, chegaram aqui também, por sua vez, com relativo atraso. O Impressionismo implantava-se, nas artes visuais, ainda com maior dificuldade, e o Simbolismo — difundido cedo na literatura — não se multiplicava na pintura. Do mesmo modo, o episódio do *Art-Nouveau* ou Floreal expandia-se limitadamente e sobretudo nas artes gráficas.

A aplicação de estruturas de ferro, aliás importadas, vai surgir tardiamente, refletindo-se pouco em autêntica criação do funcionalismo, já defendido na França por Durande e Boileau, entre outros, há bastante tempo. O ensino de Ernesto da Cunha Araújo Viana, no Rio de Janeiro, abordava, no final do século e na primeira década do 1900, um pouco dessa problemática e muito da do ecletismo. Na pintura e na escultura iria surgir — malgrado a ação de Eliseu Visconti e de críticos como Gonzaga Duque — uma intensa ação 'acadêmica', no sentido pejorativo da palavra, que é o usual, no século XX, em artes plásticas.

Os vetores históricos da Europa, com uma cultura mais democraticamente enraizada, e em plena contradição da época industrial e do capitalismo desenvolvido, infundiam um sentimento de crise e mesmo angústia, em várias das emanações dessa fase de transição dos séculos, ao mesmo tempo que possibilitavam as formações de uma nova criatividade. No Velho Mundo, a *belle époque* era contrastada pelo indefinível do decorativismo estranho que perpassa na arte de Klimt (1862-1918), em Viena, ou a tragédia na arte de Munch (1863-1944) na Noruega e, sobretudo, na de Van Gogh (1853-90) na França, e logo chegaria ao Picasso de 1901-1907 e aos expressionistas alemães, antes das afirmações construtivo-formalistas de europeus.



620 Aula de escultura na Escola Nacional de Belas-Artes, 1915, Rio de Janeiro. Foto de Malta.

Enquanto isso, o Brasil situava-se bastante longe da angústia e da experimentação. Generalizava-se aqui a elaboração da arte como enfeite da vida e alegorização da estabilidade da ordem relacionadas a uma permanência de *beleza* idealisticamente considerada como oriunda da Grécia antiga — na esteira da primeira ideologia neoclássica européia — e codificados em normas figurativas. Poucas exceções ocorreram nessa idéia do 'enfeite da vida' e entre elas devem-se colocar a veia satírica de Helios Seelinger (1878-1965), em colorido ácido, a tendência simbolista e depois pontilhista de fases de Eliseu Visconti e parte da obra escassa de Heitor Malaguti (1872-1925), que produziu pouco.

Portanto, não se desenvolve no Brasil a *cultura da crise*, que afetou a Europa da *belle époque*, de Viena, Barcelona e Paris, a Berlim, Londres e Moscou e da qual surgiria a arte moderna propriamente dita. Não havia, em nosso país, condições econômicas e sociais de uma estrutura de civilização em tipo novo de crise, crise que abalasse a visualidade e a criação estética em geral, com a profundidade com que, no Ocidente desenvolvido, elas geraram uma nova arte.

Será em capítulos do segundo volume deste livro que se verá, entre nós, a implantação do Modernismo — em sentido do termo equivalente a 'arte moderna' —, sobretudo após os ecos da Primeira Guerra Mundial e o surto do industrialismo em São Paulo. O significativo episódio do *Art-Nouveau* mereceu de Flávio Motta um texto para estudo que pode ser lido neste volume.

A transição estudada no presente capítulo deveria atingir somente as vésperas da Semana de Arte Moderna de 1922, mas como as balisas de períodos não são excludentes da continuidade de certos impulsos e fenômenos culturais, serão examinados aqui aspectos dessa transição até por volta de 1925, devendo os pormenores relativos ao início do Modernismo serem estudados no capítulo escrito por Walter Zanini.

6.10 Arquitetura durante a expansão do ecletismo

A expansão do ecletismo na transição para o século XX e no início desta centúria tornou mais fácil delimitar e caracterizar tipologicamente a segunda fase dessa corrente arquitetônica em nosso país. Ela contrasta mais claramente com o neoclassicismo de tipo austero, cuja validade entre nós permanecera, como vimos, mais tempo, além de prolongar-se numa revivescência tardia na época de Rodrigues Alves e Afonso Pena, em alguns exemplos marginais à grande corrente eclética dessa importante fase política e também urbanística e construtiva no Brasil republicano.

Esse pleno ecletismo nascerá um pouco antes do novo século e da nova industrialização ainda incipiente, sobretudo no Rio de Janeiro e na capital bandeirante, seja pela evolução do gosto internacional e a situação geral do país, expressas mormente na Capital Federal, seja como expressão da riqueza cafeeira e da borracha, no país.

De 1894 a 1906, durante o governo de três sucessivos presidentes paulistas, o Brasil atingiria urbanisticamente e em diversos comportamentos coletivos a sua feição novecentista, distinguindo-se bem, a partir de 1902-1909, a época republicana da fase imperial. Mas ao chegar-se a 1920, as características agrárias ainda eram predominantes no Brasil, embora houvesse ocorrido um surto industrializador, inclusive por contingências do menor contato com a Europa, de 1914 a 1918. É dentro desse contexto que a reforma urbana e a renovação arquitetônica assumem no Rio de Janeiro do início do século um particular significado, que estudaremos dentro em pouco.

O ex-edifício do Supremo Tribunal Federal (na rua Primeiro de Março, concebido para banco) é bem descrito por Giovanna Rosso del Brenna em guia do Rio: "Riquíssima fachada de mármore e cantaria, canto arredondado com portada encimada por *loggia* e torreão" . . . "Tem um vestíbulo com cobertura octogonal sustentada por colunas, e um 'plenário' com rico teto estucado. No saguão, com colunas de mármore sustentando galeria com decoração de estuque estilo renascença, o atendimento ao público é feito através de divisórias da época, em ferro".

Trata-se de projeto de Paulo Schroeder, realizado quase em 1900 e já apresentando o excesso de ornatos sobrepostos caracterizador, ao lado de planos mais movimentados, do pleno ecletismo. Um pouco anterior no tempo era a antiga Associação Comercial, na mesma artéria, de construção reiniciada em 1888, mas em grande parte concluído em 1903-1906 com possível alteração da fachada em relação ao projeto inicial que fora de Bethencourt da Silva. Possivelmente os atlantes e colunas livres da mesma resultam dessa mudança e marcam a grandiloqüência do ecletismo desenvolvido. Este iria implantar-se em muitos edifícios da avenida Central, em cujo final se situariam o Teatro Munici-

621 Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pça. Marechal Floriano Peixoto. Ao fundo, o Jockey Clube (demolido) e o Museu Nacional de Belas-Artes.

622 Museu Paulista da USP, Jardim do Ipiranga, São Paulo.

pal e a Biblioteca Nacional, inaugurados respectivamente em 1909 e em 1910, a Escola Nacional de Belas-Artes (1906-08) e o palácio Monroe (1906). Na avenida destacar-se-iam ainda os prédios da Caixa da Amortização — dado como projeto da Comissão Construtora da Avenida Central —, do Jornal do Commercio, do Jornal do Brasil, do Hotel Avenida e do Palace Hotel, do Derby Club e do Jóquei Clube e os de caráter neogótico: a Casa Mauá, no início da artéria, e a Casa Artur Napoleão.

Em São Paulo já era eclético, na fachada e nos espaços interiores, o edifício-monumento do Ipiranga — depois, Museu Paulista — projeto do arquiteto italiano radicado entre nós, Tomás Guido Bezzi (1844-1915), edificado em 1882 a 1889. Bezzi trabalhou também no Rio de Janeiro, onde projetou um Banco de Comércio, também na rua Primeiro de Março, mas diferente dos prédios da Bolsa de Valores e da Associação Comercial. Ambos não mais existem, no local. De Bezzi é, no Rio de Janeiro, o Clube Naval, prédio ainda existente. Tanto o seu importante trabalho paulista, como os de outros arquitetos e engenheiros que projetaram edifícios para a Companhia Construtora de Belo Horizonte, na transição dos séculos, foram considerados por alguns estudiosos como sendo edifícios neoclássicos, mas isso resulta de uma imprecisão terminológica, dentro da história da arte. Na verdade, já se trata, em ambos os casos, de expressões do ecletismo.

O exame do neoclassicismo do final do século XVIII e início do XIX, na França, na Itália e em outros países, mostra que ele é indefinível como estilo, pela sobriedade e tendência ao purismo e já inclui alguns aspectos funcionais que se desenvolverão com o avanço da tecnologia do Oitocentos. Esse neoclassicismo chegou ao Brasil em condições estudadas em um capítulo deste volume. Deve-se pois distingui-lo do ecletismo típico da segunda metade do século passado e começo do atual, no qual há sobrecarga de ornatos e outros elementos visuais, mesmo quando assume determinado tipo neo-renascentista, bastante em voga a partir de meados do Oitocentos.

Pronunciamento do Conselho Diretor do Clube de Engenharia, no Rio de Janeiro, em 1904, atribuindo a Souza Aguiar a criação do futuro palácio Monroe, somando-se a outros depoimentos entre os quais o do crítico Gonzaga Duque, que em 1908 elogiou o referido engenheiro-militar pela mesma obra, considerando-a muito brasileira, conduzem-nos a dever aceitar, em princípio, a importância que o futuro marechal Francisco Marcelino de Souza Aguiar (1855-1935) teve na arquitetura eclética do Rio de Janeiro, embora no caso da Biblioteca Nacional, edifício bastante especializado, ele se haja socorrido de técnicos franceses para detalhamento do projeto e em estudos particularizados, conforme plantas que se encontram na seção de iconografia da instituição. Placas no saguão da mesma indicam a autoria de Souza Aguiar e nomes de dois auxiliares encarregados de ultimar a construção.

Em 1892-1893, Souza Aguiar projetara o pavilhão do Brasil na exposição comemorativa da descoberta da América, em Chicago. Em 1904, concebe o edifício da representação de nosso país na exposição internacional em Saint Louis, também nos Estados Unidos. Esse edifício recebe ali o grande prêmio de arquitetura, entre os maiores elogios. O governo decidiu reconstruí-lo em extremo sul da avenida Central, aproveitando-se parte do material utilizado na América do Norte. Com esse sucesso, Souza Aguiar recebe a incumbência de projetar a Biblioteca Nacional. Este prédio, ainda conservado, apresenta monumental escadaria e pórtico avançado sobre colunas coríntias com frontão triangular, neste havendo relevo de bronze, com várias figuras alegóricas ladeando a da república, cujo desenho foi projeto do pintor Modesto Brocos. As estátuas da "Inteligência" e do "Estudo" são de J. O. Correia Lima e situam-se junto à entrada, cujas portas com belos relevos de bronze são de inspiração renascentista.

O edifício é de modo geral inspirado em elementos clássicos com o seu corpo cantonado por quatro torreões cilíndricos, forma herdada em castelos e palácios do século XVI, sobretudo na França, de soluções de defesa medievais. A escolha dessa forma, para uma biblioteca, por um engenheiro-militar, é compreensível.

623 Palácio Monroe (demolido), Rio de Janeiro.

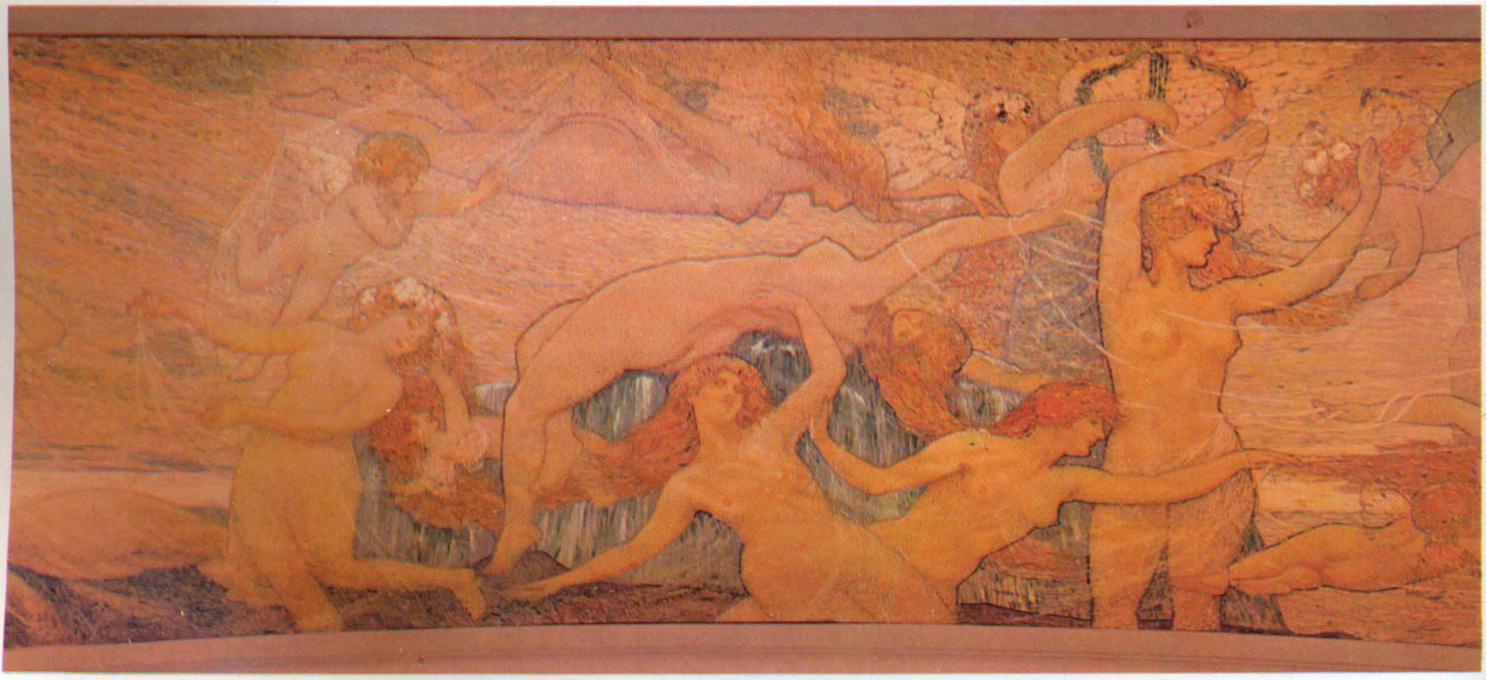
Já o palácio Monroe se liga inteiramente à arquitetura dita humoristicamente 'bolo de noiva', em expansão nas exposições internacionais da transição dos séculos e vitoriosa no caso do Grand Palais e do Petit Palais, edificados em 1900 em Paris. Bastante próximo da solução escolhida por Souza Aguiar para Saint Louis é um modelo que recebeu menção e foi divulgado entre 1890 e 1895, com o título: Um pavilhão para a França em uma exposição. Obra de Montaland, aluno de Blondel (1847-97) e de Scellier de Gisors (1844-1905), na Escola Superior de Belas-Artes de Paris, seção de arquitetura, onde obteve, em 1890, menção no concurso Achille Leclere. Foi publicado em 1895 no livro de L. Farge, *Concours d'École . . .*, em Paris. A fachada principal está reproduzida em livro recente publicado na Itália.[10] A divulgação de modelos nessa época de concursos de fachadas em Paris e em outras cidades era habitual, havendo álbuns editados especialmente para difundir modelos arquitetônicos.

Sobre a tendência eclética, anote-se que sendo um dos maiores especialistas contemporâneos em estudos sobre o ecletismo arquitetural, o professor italiano Luciano Patetta, embora haja encontrado fontes e raízes dessa tendência desde 1750, nos desdobramentos da poética do pitoresco e dos 'neogrego' e 'neo-romano' na cultura neoclássica e na precoce revivescência gótica inglesa, mostra que na segunda metade do Oitocentos se fortalece o neo-renascimento e ocorrem vários desenvolvimentos da projetação eclética. Realmente uma produção poliestilística caracteriza a segunda parte do século XIX, devido a motivos historicistas e ao tipo da cultura da época. As revivescências surgidas a partir do século XVIII são estudadas no livro do referido autor, *L'Architettura dell'eclettismo/fonti, teorie, modelli 1750-1900,*[11] que fornecendo muitos exemplos italianos e franceses, ingleses e norte-americanos, interessa particularmente ao Brasil.

Em nosso país os teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo sintetizam as ambições de forma e de luxo do ecletismo desenvolvido. O primeiro teve como responsável o engenheiro Francisco de Oliveira Passos, vencedor do concurso para a escolha do projeto. Contou a seguir com a ajuda dos arquitetos franceses René Barba e Gilbert — este último para a fachada, segundo informa o consciencioso historiador Ferreira da Rosa. Realizado de 1903 a 1909, foi objeto de uma das polêmicas culturais mais ricas de sentido no início do século. O escritor Lima Barreto manifestou-se em vários artigos contra a concentração de despesas em um só edifício, no esforço pelo desenvolvimento do teatro nacional na capital do país. Ele preferia que se gastasse soma equivalente em vários teatros modestos espalhados por bairros e subúrbios. Achava que o Municipal iria servir mais para o desfile de vaidades, do que para outra coisa. Olavo Bilac, no discurso de inauguração dessa casa de espetáculos, defendeu posição oposta dizendo: "Dentro do teatro reside a vida civilizada, tudo quanto ela tem de sério e amável, de forte e de meigo. Dentro dele impera o pensamento" . . . "Nunca é demasiado o fausto quando se quer alojar o espírito e a cultura de um país". O cronista João do Rio também defendeu a validade do luxo no Teatro Municipal.

Claramente inspirado na Ópera de Paris, obra de Charles Garnier (1825-98), inaugurada em 1875, o Teatro Municipal do Rio é um soberbo palácio acadêmico, com seus mármores belíssimos de diversas cores, no saguão e escadarias, seus mosaicos e painéis de cerâmica esmaltada e de azulejos e os ladrilhos coloridos em locais de serviço e pavimentação. Pode ser considerado o maior símbolo do pleno ecletismo em nosso país. Apresenta no entablamento seis esculturas com figuras femininas alegóricas de Rodolfo Bernardelli. No interior destacam-se obras-primas do pintor Eliseu Visconti: "Oréadas no Espaço", na frisa do alto do proscênio e a notável pintura de dança antiga na cúpula, esta de 1909. De 1913 a 1917 realizaria a belíssima pintura do teto do *foyer.* Em 1934 o artista refez o proscênio, mantendo alguns nus femininos deitados ou flutuantes e a figuração das "Serras dos Órgãos", com o Dedo de Deus. O esboço da primeira pintura, conservado no Museu do Teatro do Rio de Janeiro, comprova isso. Painéis de Henrique Bernardelli e de Rodolfo Amoedo (1857-1941), nas paredes das rotundas ligadas ao *foyer*, os primeiros com figuras alegóricas e os segundos com cenas de danças de vários países, não atingem a qualidade obtida por Visconti.

624



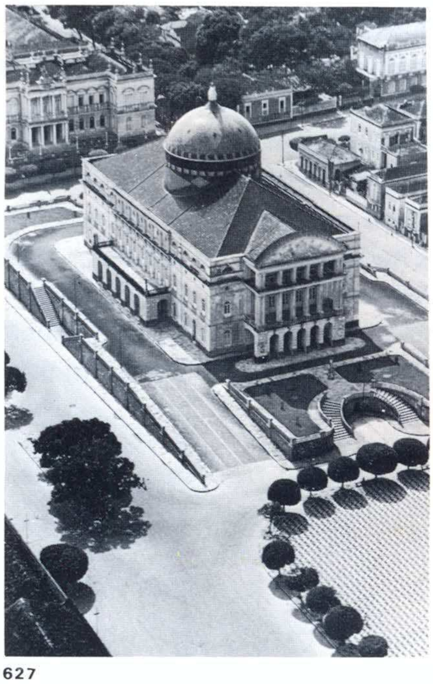
625

No espaço dito "Assírio" destacam-se alisares e relevos isolados feitos de tijolos esmaltados policromos, fabricados especialmente para o local na França.

Nos vestíbulos dessa sala-restaurante peculiar, há mosaicos feitos na Europa, assinados por Facchina, datados de 1908. Entre as esculturas importadas acham-se duas estátuas de bronze assinadas por Verlet, curvilíneas e graciosas ao gosto da *belle époque* e a que simboliza "A Verdade", de A. Injalbert, obras francesas. Os vitrais dando para o *foyer* são alemães. O Teatro Municipal de São Paulo (1903-11) é obra de Ramos de Azevedo (1851-1928) — cujo escritório tanto projetou em São Paulo, num ecletismo mais comedido do que o que se desenvolvera na avenida Central do Rio de Janeiro —, elaborada com o auxílio dos italianos Domiciano Rossi (1865-1919) e Claudio Rossi (not. Rio 1871, São Paulo 1903). É menos ligado à Ópera de Paris do que o da antiga capital federal e menos luxuoso. As esculturas de gesso ali colocadas são de A. Sassi, de Milão e as de cimento e mármore também são obras de italianos. O mosaico é veneziano. As pinturas são de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) e de G. Pauzella, entre outros.

624 Eliseu Visconti — Parte central do teto do *foyer* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1913-1917.
625 Eliseu Visconti — Frisa do proscênio do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.
626 Teatro Municipal de São Paulo, pça. Ramos de Azevedo.
627 Teatro Amazonas, Manaus.

626


627

Como no Rio e no protótipo francês, a platéia com parte arqueada é coberta por zimbório visível do exterior, inserida entre espaços retangulares. O sentido espetacular - arquitetônico dos teatros grandiosos então feitos no Brasil estavam em contradição com o nível real da riqueza do país, mas indicavam uma exigência de ostentação de parte de privilegiados. Ele apresenta-se em outro caso típico no Teatro Amazonas, no final do Oitocentos, cujos moldes ecleticistas se adaptam a uma base neoclássica tardia de origem lusa. Realmente os seus projetos iniciais foram feitos no Gabinete Português de Engenharia, em Lisboa, não estando ainda identificada a autoria deles; todavia os solicitantes empreiteiros para a obra, em 1872, foram Jorge dos Santos e Felipe Monteiro, este na função de construtor do Ministério de Obras Públicas de Lisboa. A construção durando cerca de 14 anos, houve alterações nos aspectos exteriores do teatro, com mudanças de estrutura e de gosto. A fase intensa de acabamento situa-se entre 1893 e 1896, no governo de Eduardo Ribeiro. São de 1894 desenhos para parte da fachada principal, atribuídos a Crispim do Amaral (1858-1911), mas com indicações gerais e técnicas escritas em francês, o que levanta dúvidas a respeito da autoria. Crispim destacou-se como decorador e caricaturista, havendo trabalhado mais tarde no Rio de Janeiro.

Outro edifício eclético de Manaus é o palácio da Justiça, construído por volta de 1893.

Em Belém do Pará, o governador Augusto Montenegro, entre 1904 e 1908, ordenou que se fizessem modificações 'enriquecedoras' na fachada principal do Teatro da Paz, nela colocando-se bustos e diminuindo-se a pureza do neoclassicismo de seu estado anterior. Bem típico do ecletismo nessa cidade é o palacete Bolonha, do início do século, atribuído ao engenheiro Francisco Bolonha, seu proprietário. Os numerosos azulejos *art-nouveau* importados para os interiores, as madeiras e os ornatos de estuque e o torreão ao alto marcam a exuberância ornamental desse prédio.

As exigências de porte estilístico e *status* convencional nos teatros conduziu à paradoxal solução do Teatro José de Alencar, em Fortaleza, onde à frente de teatro de ferro para jardim, importado da Escócia e erguido em 1908-1910, colocou-se prédio eclético, feito pelo 1º tenente-engenheiro Bernardo José de Melo, a fim de exercer as funções de *foyer* e fachada solenes, 'dignos' do Brasil de então. Ver a respeito dessa casa de espetáculos, indicações no texto sobre *Art-Nouveau*, neste volume.

Em São Paulo a reconstrução e ampliação da cidade, nessa transição de séculos, está hoje bem estudada por Benedito Lima de Toledo, Carlos C. Lemos e outros autores, havendo Anita Salmoni e Emma Debenedetti publicado livro sobre a arquitetura italiana em São Paulo, iniciada no período aqui focalizado. Alguns alemães e muitos italianos, arquitetos, engenheiros e mestres-de-obras, vêm nela exercer a sua profissão, contribuindo para a fisionomia eclética da época, na grande urbe em formação.

Claudio Rossi é um exemplo dessa atividade de italianos na capital bandeirante. Concluíra também o palácio dos Campos Elíseos — então residência particular — sob projeto do alemão M. Haussler. Viajava constantemente para a Itália, mantendo vivas as suas raízes. É a influência neo-renascentista italiana que configura e limita o impulso eclético de suas criações e das de Ramos de Azevedo no São Paulo da época. A Escola Modelo do Braz e a Escola Prudente de Moraes, ambas de Ramos de Azevedo, no início do século, confirmam essa tendência, assim como a Escola Normal Caetano de Campos, do mesmo autor, que é de 1894. É grande o número de obras de Ramos de Azevedo, estando entre elas o velho prédio da Escola Politécnica, de 1897 e o edifício do Liceu de Artes e Ofícios, na Luz, de 1897-1900, hoje também sede da Pinacoteca do Estado e de Escola de Belas-Artes. A sede dos Correios no Anhangabaú, com aspectos tardios, é de 1920.[12]

Voltando ao Rio de Janeiro, outro vulto de importância na difusão do ecletismo é Adolfo Morales de los Rios, nascido na Espanha e autor da Escola Nacional de Belas-Artes, na atual avenida Rio Branco, 199, ainda hoje com o nome da instituição inserido ao alto, na frisa. Foi executado sob a direção do engenheiro Gabriel Junqueira. Entre outros projetos seus estão prédios de influência mourisca na mesma avenida e na rua Uruguaiana (demolidos) e outro edifício do Supremo Tribunal Federal, também na avenida, o último inaugurado em 1909, tendo parte da fachada ligada a modelos romanos da Renascença. A belas-artes, hoje museu, possui a fachada principal inspirada diretamente em ala do palácio do Louvre, projetada no início do XIX por Lefuel (1810-80) e Visconti. A fachada posterior é sóbria e dava na época para encosta do morro do Castelo. Dois grandes relevos nela existentes foram encomendados na Inglaterra por G. Junqueira. Morales lecionou história e teoria da arquitetura na própria escola, durante alguns anos. Projetou também o palácio cardinalício São Joaquim (1912) no largo da Glória, em ecletismo de elementos clássicos.

628

629

628 Instituto de Educação Caetano de Campos, pça. da República, São Paulo. Foto de Guilherme Gaensly.
629 Fachada principal do Museu Nacional de Belas-Artes, av. Rio Branco, Rio de Janeiro.

Ainda na capital federal, Heitor de Melo projeta e constrói dentro do ecletismo. É autor das sedes do Derby e do Jockey já referidas, de influências respectivamente 'Luís XVI' e 'Luís XV' e, em 1920, do antigo Conselho Municipal, na praça Floriano. Chegou ao neocolonial, em exemplos como a Escola Pedro II, em Petrópolis, Rio de Janeiro. Um arquiteto português, Luís Moraes Júnior, projetava no começo do século o Instituto Oswaldo Cruz, em Manguinhos, numa recriação de estilo muçulmano, com certa fantasia e cromatismo. A tendência setorial da época ao cromatismo é utilizada moderadamente em exemplos cerâmicos, no Bar Simpatia, na avenida Central e através da aplicação de faixas de tijolos esmaltados vermelhos em alguns edifícios, entre 1907 e 1909, como a Estação Ferroviária de Marechal Hermes, na Central do Brasil, a Escola Barth, a Escola Deodoro, na rua da Glória e delegacia policial (projeto de Heitor de Melo) na esquina da rua do Catete com Pedro Américo. Dentro de um neo-renascentismo estrito continuavam, no Rio, os italianos, também construtores, Antonio Jannuzzi e Rafael Rebecchi. A maioria das obras destes dois arquitetos já desapareceu. Do se-

gundo continua de pé uma torre com um estilo para cada andar, feita para a antiga catedral, hoje de novo igreja de Nossa Senhora do Carmo. Trata-se de verdadeiro manifesto do ecletismo. Em São Paulo também se fizeram edifícios com faixas de tijolos avermelhados na fachada.

Todavia, o maior festival do ecletismo no Brasil configurou-se nos pavilhões da Exposição Nacional de 1908, na Praia Vermelha (Rio de Janeiro), comemorativa do centenário da abertura dos portos, arquiteturalmente prenunciada pela Estação das Barcas (1906), na praça 15 de Novembro, ainda existente. A Exposição Internacional de 1922 já se realizaria sob o domínio da moda neocolonial.

A atuação de Virzi é dotada de grande fantasia no plano de ligação com um *Art-Nouveau* assim ao catalão. Infelizmente suas criações mais importantes foram demolidas e eram poucas no conjunto arquitetônico da época, no Rio de Janeiro. O estudo do ecletismo no Rio de Janeiro deve ser completado com a leitura de textos de Paulo F. Santos (sobretudo *Quatro séculos de arquitetura*, 2ª ed., Barra do Piraí, 1977, com nova edição ilustrada e lançada pelo Instituto de Arquitetos do Brasil — RJ). Também se anuncia edição revista do bom *Rio – Guia para uma História Urbana*, ed. Fundação Rio, coordenada por Giovanna Rosso del Brenna e Irma Arestizabal, especialistas da arte do ecletismo e do *Art-Nouveau*.

6.11 Reformas urbanas

A transição do século XIX para o atual, em nosso país, ocorreu, como se sabe, dentro de transformações políticas, com a República, a Abolição da Escravatura — com os ex-escravos em parte afluindo para centros urbanos — e com a progressiva expansão de recursos econômicos e da população, isto permitindo a renovação urbana exigida pela capital federal, fato que assumiu aspecto ideológico e caracterizou-se como fenômeno de âmbito brasileiro de excepcional força, no momento. A avenida Central foi varada em seis meses, de 8 de março a 7 de setembro de 1904. A repercussão real e simbólica do empreendimento foi enorme.

Todavia não se tratava do único caso, no tocante à expansão das urbes e um pouco da vida artística, na época. O grande surto da cidade de São Paulo, o nascimento de Belo Horizonte, a transformação urbanística e arquitetônica de Belém do Pará, o crescimento de Curitiba e de Porto Alegre devem ser referidos, sendo estas cidades exemplos ou pólos, maiores ou menores, de atração para o resto do país. Arquitetos, engenheiros, pintores, caricaturistas brasileiros e muitas vezes europeus aqui radicados, sentiram, no primeiro quarto do novo século, a força dessa influência, que atingiria, por exemplo, edifícios de prefeituras de municípios do interior, concebidos às vezes como palácios ecléticos.

Diminuía lentamente a predominância da concentração artística na antiga corte que, malgrado a importância relativa de Recife e de Salvador, ocorrera normalmente na centúria anterior. Vai crescendo a 'autonomia' cultural — em relação ao Rio — de São Paulo, baseada na exportação do café e na expressão nacional de seu eleitorado e de seus chefes políticos, que se unirão aos de Minas Gerais, como eixo da República, até 1930.

Em palavras introdutórias a "Urbanismo e arquitetura no Rio de Janeiro republicano", publicadas em *Cadernos JB do IV Centenário*,[13] o professor Paulo F. Santos estabelece em lúcido resumo os conflitos que ocorreram no período, com as mudanças sociais e tecnológicas causadores da "desorientação verificada entre construtores e arquitetos: 1º) conflito de classes . . .; 2º) conflito de programas arquiteturais . . .; 3º) conflito no agente de trabalho . . .; 4º) conflito de técnicas . . .; 5º) conflito nos métodos de trabalho . . .; 6º) conflito nos materiais . . .º 7º) conflito nas estruturas dos edifícios . . .," sendo no texto especificados aspectos dessa multiplicidade e dialética conflitual.

Foi no início do governo Rodrigues Alves, estando na prefeitura do Rio de Janeiro o engenheiro Francisco Pereira Passos, que grandes obras urbanísticas alteraram a face da capital federal, dotando-a de um porto moderno, saneando-a com a colaboração de Oswaldo Cruz e diminuição, ao menos temporária, dos velhos cortiços, e encaminhando privilegiadamente a expansão da urbe para a zona sul, através da avenida Beira-Mar, conjugada com a ligação central, normalizadora das comunicações entre duas áreas da cidade pela abertura de uma grande avenida, obra de Paulo de Frontin (1860-1933), hoje designada Rio Branco, indo da praça Mauá à atual praça Paris, ousada na rapidez das demolições indispensáveis, mas tímida na definição de sua largura, que ficou sendo de 33 metros, com um único *rond-point* no cruzamento com a rua Visconde de Inhaúma. Passos, chegado ao exemplo francês, estabeleceu duas praças circulares no espaço da avenida Mem de Sá, diagonal que uniu a Lapa à nova rua Salvador de Sá, parte do sistema urbanístico renovador do Rio, conduzindo à Tijuca e São Cristóvão.

O escritor Lima Barreto, que possuía visão bastante coerente das necessidades arquiteturais e urbanas de sua cidade, escreveu artigos contra a avenida Beira-Mar e, mais tarde, a cogitação de demolir-se o Convento da Ajuda e finalmente o morro do Castelo. Achava suntuários os gastos com a utilização do litoral, que dizia destinado a privilegiados, em face do abandono dos subúrbios. Atacaria em 1921, em artigo na *Careta*, o prefeito Carlos Sampaio, dizendo: "vê-se bem que a principal preocupação do atual governador do Rio de Janeiro é dividi-la em duas cidades: uma será européia e a outra, a indígena" . . . "É isto que se faz ou se fez na Índia, na China, em Java etc . . ."[14]

O argumento tem sabor de meia verdade, ao saber-se que em certa época republicana, apesar de não haver aqui colonizadores estrangeiros no governo, um quarto da população do Rio de Janeiro morava em favelas. Também acertou, Lima Barreto, na crítica aos gastos desproporcionais e continuados com o litoral da zona sul, que aumentaram de 1918 a 1922 com novos enrocamentos e cortinas de concreto contra as ressacas. Todavia deve-se distinguir a ação de Pereira Passos, que adequava o equipamento urbano às necessidades de uma capital, no século XX, das iniciativas de Sampaio, muito menos apoiadas nas exigências do real.

630 Palácio da Liberdade, Belo Horizonte, Minas Gerais.

Em São Paulo, em 1891, era aberta a avenida Paulista, então residencial e muito significativa por ocupar uma crista de elevação que dividiria a cidade em duas partes. No início do século transformava-se a arquitetura da avenida São João. Crescia a arquitetura de fachadas.

Bastante elucidativo do urbanismo da época é o plano estabelecido para Belo Horizonte, sob a direção do engenheiro Aarão Reis (1853-1936), que deu 50 metros de largura, na última década do século XIX, para a avenida Afonso Pena. O palácio da Liberdade e as secretarias de Estado, edificados no início da nova centúria, são tipicamente ecléticos pela sobrecarga de ornatos. Em Belém do Pará, o prefeito Antônio Lemos, que por felicidade recebera a urbe com grandes espaços herdados das épocas colonial e imperial, coordena alguns ajardinamentos e modifica a arquitetura através de novos edifícios, que se unem aos antigos sem demolição, fato raro no Brasil.

O ecletismo domina a tal ponto, que se adotou, no caso da avenida Central do Rio de Janeiro, o precedente francês de concurso internacional só de fachadas, sem obrigação de construção. Do programa só constavam a largura do lote e o gabarito regulamentar, no que se efetuou no Rio, no início da abertura da referida artéria. Inscreveram-se brasileiros, franceses, ingleses, italianos e outros, com 138 projetos. Classificaram-se vencedores: 1º) Rafael Rebecchi; 2º) Adolfo Morales de los Rios, que também alcançou três menções honrosas; 3º) M. E. Hehl, professor da Escola Politécnica de São Paulo; em 4º e 5º, Tomás Driendl, que era sobretudo pintor; 6º) René Barbá, arquiteto francês que trabalharia no Teatro Municipal, como chefe de setor da construção e viria a chefiar a parte arquitetônica da Exposição Nacional de 1908. Entre fachadas e realidades, exigências coletivas e privilégios de pequenos grupos se iria desenvolvendo o urbanismo e suas mudanças no Brasil do início do século. Quanto ao aspecto formalístico-visual dos planos feitos desde a transição finisecular até o de Agache para o Rio de Janeiro, já no final dos anos 20, é a feição tradicional francesa, herdada do neoclássico e academizada, que predomina no urbanismo aplicado no Brasil da época em estudo. Todavia a grandeza de ordem de várias das transformações então efetuadas marcam singularmente a posição desse período na história do urbanismo no Brasil.

6.12 Pintura e escultura: posições do academismo e tentativas do Simbolismo

Nesta fase de início da República, as encomendas alegóricas oficiais predominam como base para atividade dos artistas, fora do ensino. As condições históricas examinadas em vários capítulos deste volume conduziram a uma expansão do academismo, considerado este termo como designando um formulário repetido secamente da fusão da tradição neoclássica com uma fixação fria do naturalismo visual, detalhista e sem contrastes emotivos e vibrantes da cor. As limitações da cultura brasileira levaram ao aparecimento de pintores fracos, como Oscar Pereira da Silva, às vezes demasiado elogiados. Sua "Escrava Romana" encontra paralelo em pintura de outro acadêmico regionalista nascido no Rio Grande do Sul, Pedro Weingartner (1856-1929), que em 1904 faria em Roma tela com oferendas de greco-romanas a um deus mitológico.

O academismo se expande, apoiado na inexistência de museus importantes de tradição pictórica enraizada no país. Poetas parnasianos, de limitada cultura visual, e os meios oficiais apóiam essa tendência. Antônio Parreiras, que declinara um pouco em suas virtualidades, realiza-se como acadêmico em seus nus e suas cenas históricas. Batista da Costa (1865-1926), paisagista convencional herdeiro de um naturalismo seco, é elevado por críticos como Carlos Américo dos Santos a uma altitude maior do que merecia.

Por volta de 1888, desenvolve-se bastante, entre os escritores, o Simbolismo e o decadismo, incluindo estudiosos de sensibilidade visual, desde o crítico de arte Gonzaga Duque ao contista e cronista Medeiros e Albuquerque. Alguns dos simbolistas intelectuais atuando próximos da esfera deste movimento foram nomeados professores de história da arte ou de mitologia, na Escola de Belas-Artes, no começo da República. Os escritos simbolistas valorizam e aprofundam o conhecimento das cores. O romance *Mocidade morta,* do crítico acima citado, descreve um ambiente vivencial de artistas, mas a realidade comum era no Brasil bastante diferente. Malgrado os desenhos de um Heitor Malaguti, com certo penumbrismo, e a difusão da importância de Carrière (1849-1906) nos meios literários simbolistas em nosso país, foi rara a pintura integrada nesse movimento entre nós. O simbolismo literário era importante e exercitou a sua visualidade, no que deixaria seguramente conseqüências na cultura brasileira, mas não legaria artistas plásticos equivalentes em número aos dos escritores.

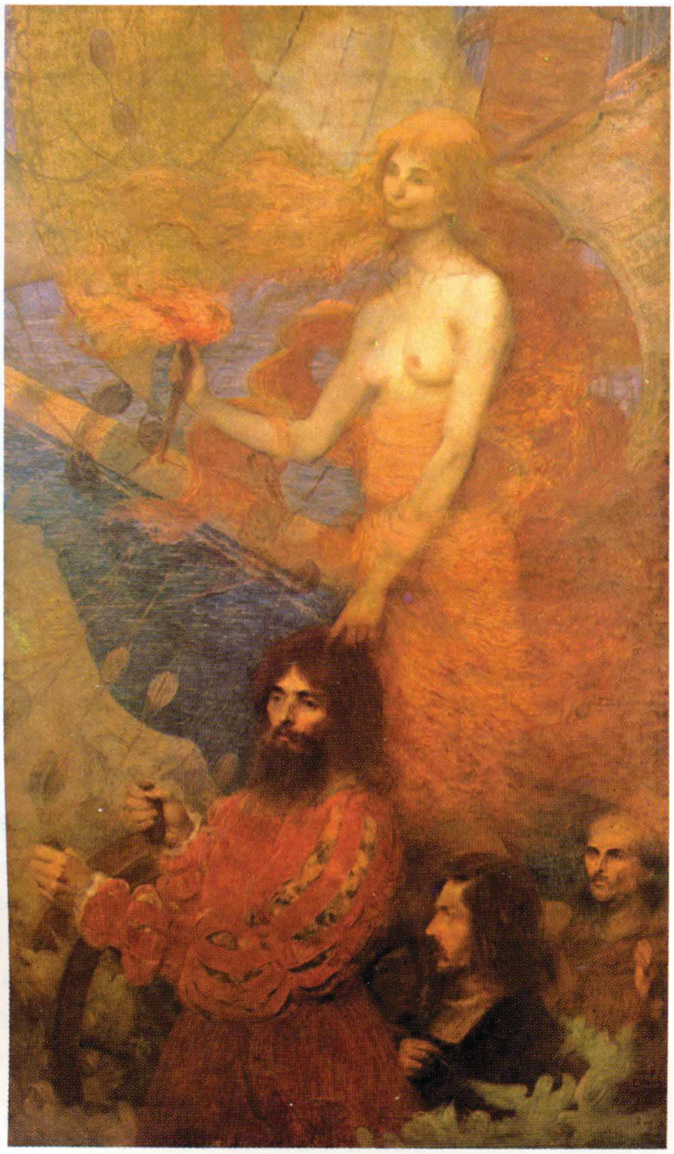
A alegoria era a forma mais habitual nas criações plásticas da época, no campo ligado à literatura e à história. Serviam à mesma figuras femininas de configuração clássica. Na escultura, eram essas freqüentemente importadas. Em 1908, no Rio de Janeiro, sendo prefeito Souza Aguiar, foi erguido 'cenográfico' monumento comemorativo do centenário da abertura dos portos, em frente à antiga casa do engenheiro Russell, onde hoje está o Hotel Glória. As figuras que ali ainda existem são do francês Eugênio Benel. Essa tipologia feminina se expande na moda, nas revistas ilustradas e atinge o desenho, como expressão da *belle époque*. Henrique Bernardelli as executa com certa liberdade gráfica no desenho e mais convencionalismo na pintura. Na escultura, um Correia Lima tinha maior liberdade nas figuras femininas de monumentos fúnebres, algumas vezes perto do Simbolismo.

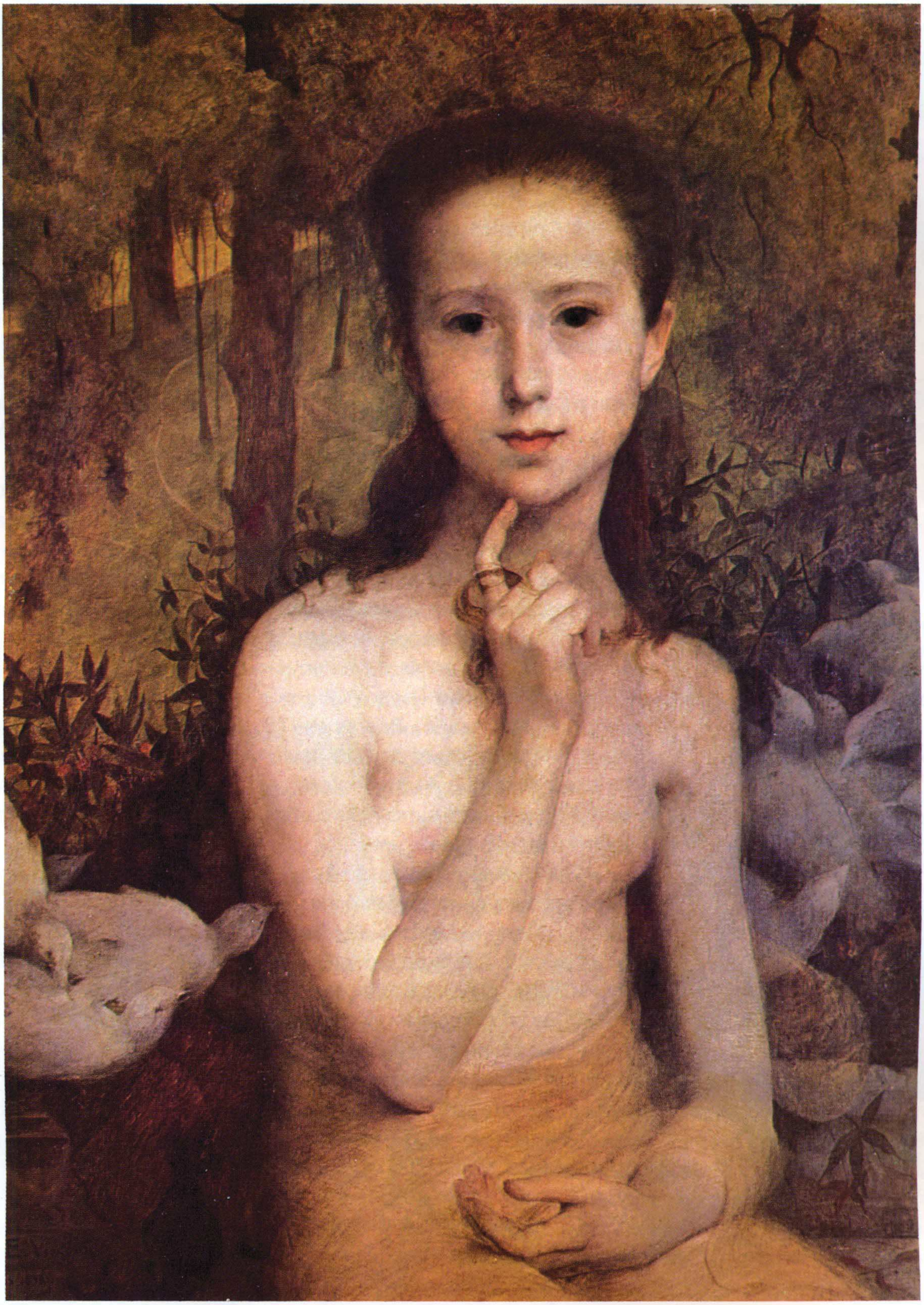
6.13 Eliseu Visconti e tentativas renovadoras

O importante pintor Eliseu D'Angelo Visconti veio para o Brasil com menos de um ano de idade, sendo brasileira a sua formação. Em capítulo anterior já vimos como o autor da "Gioventù" exprimiu, em algumas telas feitas na Europa por volta de 1900, uma influência simbolista. Ligou-se ao *Art-nouveau* nas artes decorativas, como se vê no texto escrito por Flávio Motta para este volume. Passando ao pontilhismo e percebendo, de maneira pessoal, os valores do Impressionismo, Visconti é o mais importante elo entre a melhor arte do fim do século XIX na Europa e o que se começava fazer no Brasil antes da Semana de Arte Moderna. Mantém a sua visualidade com bom nível qualitativo durante a expansão do Modernismo, nos anos 30. Seu primeiro biógrafo foi o crítico Frederico Barata, no livro *Eliseu Visconti e seu tempo*, ed. Zélio Valverde, Rio, 1944, que deve ser lido.

Helios Seelinger, desde o começo do século, produziu uma pintura ligada a certo simbolismo satírico. Na continuidade de seu trabalho acentuou-se a veia caricatural que lhe era inerente, sem que aperfeiçoasse a técnica pictórica, o que diminuiu a sua qualidade. Em 1911 fez painéis murais no Clube Naval, na avenida Rio Branco do Rio de Janeiro, ainda existentes, com técnica divisionista renovadora para a época.

631 Eliseu Visconti — "Cabral Guiado pela Providência", 1899, óleo s/ tela, 180 x 108, col. Pinacoteca do Estado, São Paulo.





632 Eliseu Visconti — "Gioventù", 1898, óleo s/ tela, 65x49, col. M.N.B.-A, Rio de Janeiro.

633 Henrique Alvim Corrêa — "Nu", s/ data, lápis de cor s/ papel, 31,9 x 26.
634 Henrique Alvim Correa — "Nu", s/ data, carvão e aquarela s/ papel, 31,5 x 25,5.

Um ano antes falecia, na Bélgica, Henrique Alvim Corrêa (1876-1910), de família brasileira, mas radicado na Europa desde 1892. Sua arte, considerada pelo dicionarista E. Benezit como da escola francesa, passou a atuar na cultura brasileira após a vinda de seus filhos para o nosso país em 1939 e das exposições de obras do artista, em 1972 e 1973, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que revelaram um acervo hoje integrado à nossa cultura. Nele há algo do simbolismo de Carrière, nos retratos de Blanche a carvão e pastel.(1902) e de um 'satanismo' também simbolista no trato da figura feminina em cruéis nus alegóricos. Outras influências existem em facetas de sua arte, feita longe do Brasil, mas hoje nos documentando utilmente um momento da sensibilidade ocidental, na fase de transição que estudamos. Contribui ademais, em nossa historiografia especializada, para indicar aspectos de realidades sociais diversas na Europa e no Brasil e suas conseqüências na elaboração plástico-visual entrosada a uma sensibilidade individual já formada e a um público formador.

Diretamente criada no Brasil e por isso mais indicadora do clima ligeiramente transformador da cultura da época e das influências visuais que entre nós começavam a marcar alguns raros artistas, é o início da obra de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), nos seus tons sombrios visivelmente simbolistas, antes de vir o artista a ligar-se a seqüências do Cubismo e a dedicar-se, em certas obras, à temática social, como se verá em capítulo sobre o Modernismo, neste livro. Suas capas para traduções de livros de Oscar Wilde, nos anos 20, são claramente definidas pelo influxo do inglês Beardsley (1872-98), ligado ao *Art-Nouveau*. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo está um dos quadros penumbristas de Di Cavalcanti e no Museu de Arte Contemporânea da USP encontra-se "O Beijo", com outro colorido, revelando ainda certa influência renovadora no importante artista.

Nessa fase de transição, poucos artistas brasileiros seguem o caminho de Eliseu Visconti. Entre eles destaca-se Henrique Cavalleiro (1892-1978), já em 1916 com um colorido forte em pinceladas divisionistas, havendo em 1918 obtido o prêmio de viagem à Europa. Ali recebeu maior influência de Cézanne, que elogiou em entrevista de 1926 ao *O Jornal* do Rio. Posteriormente professor da Escola Nacional de Belas-Artes, contribuiu para renovar o gosto de muitos alunos, atuando também em revistas como *O Cruzeiro*, a partir de 1930. Augusto Marques Júnior (1887-1960), prêmio de viagem em 1916, seguiu mais discretamente essa veia moderada de transformação, já paralela à época dos modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

A trajetória de artistas que sentiram a presença do simbolismo no primeiro vintênio do século, mas se encaminharam finalmente para uma predominância de soluções acadêmicas, pode ser representada por Carlos Oswald (Florença, Itália, 1882 — Rio de Janeiro, 1972), gravador e pintor. Em telas a óleo fez retrato de Azeredo Coutinho (1913) e "Boi com Carro Vermelho" (1918) — este de grandes dimensões, encomendado para o Palácio do Cetete (hoje na coleção Francisco Bruno Lobo) — e, nos anos 20, paisagem com sua residência em Petrópolis, conhecidas obras em gama simbolista. Todavia nas decorações pictóricas, em edifícios vai sobretudo realizar obras acadêmicas. Também da gravura forte da sua fase italiana declina para um academismo nos retratos e nas obras de sentimento religioso.

6.14 Importância da caricatura

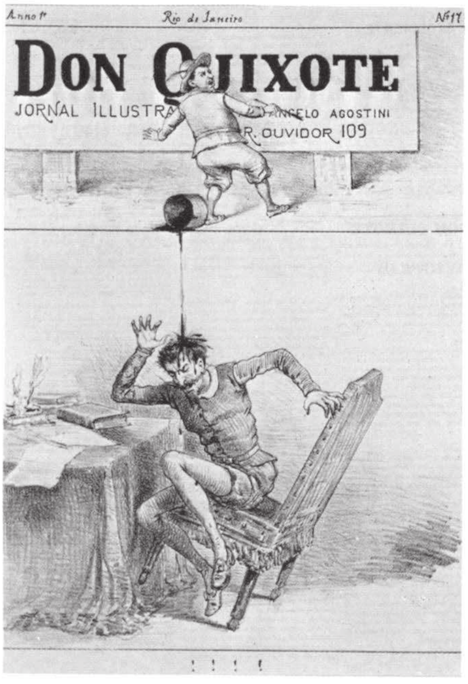
A liberdade de improvisação e de aculturação nas artes plásticas de modernismos europeus se insinua entre nós mais facilmente, nesses anos difíceis para o Modernismo, através da irreverência e das mutações de gosto da arte da caricatura. Anote-se que Di Cavalcanti participou do Primeiro Salão dos Humoristas, realizado em 1916 no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Em suas memórias diz que conheceu então pessoalmente Álvaro Moreira e Felipe de Oliveira — ligados ao Simbolismo — e Ronald de Carvalho apontava-o então "ao mesmo tempo discípulo de Beardsley e Carrière", "coisa verdadeiramente estranha", conclui o pintor com aparente razão, dados os caminhos diversos dos dois artistas. Mas deve-se admitir as duas influências em obras diversas.

A tradição da caricatura no Brasil do século passado era vigorosa, graças a contribuição de Henrique Fleiuss e, sobretudo, de Angelo Agostini, residindo entre nós desde 1859, além de Rafael Bordallo Pinheiro, de família de artistas. Foi tão forte a presença dessa arte em um império liberal, que admitia o direito de crítica, que devemos situar mais, aqui, as raízes dessa continuidade, antes de ver a caricatura na época de transição que estudamos.

A litografia, com seu grafismo a Daumier, marca a liberdade de traço dessa arte, no Oitocentos, caricatura de intervenção política, mormente nas campanhas abolicionista e republicana, que abalaram o país. Agostini colaborou em *O Mosquito* e na *Revista Ilustrada*, na época imperial, no *Dom Quixote* a partir de 1901, e em *O Malho* desde 1904. O seu grafismo nada tem do convencional do academismo e isso devido ao nervo e ao espírito vibrante que fecunda a sua arte, quase sempre crítica, com belos achados de humor.

Em pintura de retratos e de paisagens, a sua produção foi menor. Bordallo Pinheiro trabalhou no Brasil de 1875 a 1879, já chegando consagrado. Exerceu a atividade nas publicações *O Mosquito, Psit, O Besouro*. De volta a Portugal trabalha no *Antonio Maria* e no *Pontos nos ii*, em Lisboa.

No final do século XIX, outro português, Julião Machado (1863-1930), atuando no Rio entre 1894 e 1920, contribui um pouco para renovar com sentido sintetista, em algumas capas de livros, as artes gráficas, e na caricatura usa cedo a foto ou zincogravura e anuncia a futura expansão do gênero 'costumbrista' de Raul. Fernando Correa Dias, nascido em Portugal em 1893, havendo colaborado na *Ilustração Portuguesa* de Lisboa, revista graficamente renovadora nos anos 10, e em outras publicações, veio para o Rio de Janeiro em 1914, aqui falecendo em 1935. Sintetista, pelos grandes planos e silhuetas — o sintetismo é uma variante do Simbolismo —, fez desenhos para *Pergaminhos* de Gustavo Barroso e para versão das *Mil e uma noites* realizada por Cecília Meireles, sua mulher. Na arte da cerâmica, Correa Dias foi um pioneiro da estilização 'marajoara', na qual certo geometrismo facilitava o entrosamenteo com as novas correntes da arte decorativa em geral.



635 Angelo Agostini in *Don Quixote*, ano 1, nº 14, Rio de Janeiro, 1901.

O brasileiro Crispim do Amaral, nascido em Pernambuco, mas tendo trabalhado durante oito anos em Belém e em Manaus, e depois residido cerca de cinco anos em Paris, veio a atuar no Rio de Janeiro. Dirigiu *O Malho* em 1902 e fundou *A Avenida* em 1903. Essas revistas contribuiam para manter viva a arte da caricatura, a qual, com Nemésio Dutra — atuante no Rio de 1916 a 1922, em várias revistas — e sobretudo J. Carlos (1884-1950), atingiria um requinte elegante, inspirado em modelos franceses, como o de Georges Lepape. Nemésio trabalhou pouco, mas deixou duas belas capas de livros de João do Rio, o *Pall-Mall Rio* de 1917 e o *Correspondência de uma estação de cura*, de 1918. Silhuetas estáticas, mas elegantes, marcam o lado novo desse desenho, na linha 'mundana' de alguns renovadores das artes no início do século XX.

J. Carlos (José Carlos de Brito e Cunha), nascido no Rio de Janeiro, trabalhou em *A Avenida, O Malho, Leitura para Todos, O Tico-Tico*, a *Careta, Fon-Fon* e a *Revista da Semana*, em épocas variadas, criando as figuras da Melindrosa e do Almofadinha, que deveram algo, na sua estilização gráfica, aos desenhos de álbuns de modas de Georges Lepape, na sua solução de perfis silhuetados, de lábios apontados e em certos linearismos que o artista Iribe já havia esboçado na Europa por volta de 1908. Também na estilização das cores, Lepape atinge J. Carlos. A fantasia deste último é às vezes diversa, em figuras ornamentais que recordam sugestões formais do vienense Klimt.

Igualmente no início do século começa a atuar em nossa caricatura Raul Pederneiras (1874-1953), de traço rápido mas convencional, geralmente herdeiro de outra linha de desenho de humor francês. Trabalhou muito para o *Jornal do Brasil* e a *Revista da Semana*, publicando ainda álbuns sobre cenas da vida carioca e tipos populares. Trata-se de uma criação pouco estetizante, a não ser em capas de revistas, mas bastante penetradora no real e divulgadora de imagens do cotidiano. De um século a outro, a caricatura passara da luta política à predominância da representação de costumes. Em ambos os casos, esse gênero artístico se situava em um terreno pouco abordado pela pintura acadêmica e isso aumentava a sua liberdade em todos os planos.

636 *Revista da Semana*, ano 22, nº 10, Rio de Janeiro, 5 mar. 1921, desenho de Freeman.

637 *Revista da Semana*, ano 22, nº 23, Rio de Janeiro, 4 jun. 1921, desenho de P. Barreto.

6.15 Contribuições de europeus

Embora a contribuição de europeus não haja tido, no início do século XX, a mesma importância que atingiu na primeira metade do XIX, deve-se apontar que para Estados afastados do Rio de Janeiro ela ainda apresentou alguns casos isolados de certa importância. Continuavam, na transição das centúrias, a chegar ao Pará, a São Paulo e ao Rio Grande do Sul, artistas vindos da Europa, que mantêm núcleos de difusão de formas menos convencionais da arte, diminuindo os efeitos do academismo radicado entre nós.

Destacou-se singularmente no Paraná, Alfredo Andersen (1860-1935), nascido na Noruega, havendo estudado em Oslo e posteriormente na Academia de Copenhague. Em 1893 fixa-se entre nós, inicial-

mente em Paranaguá e depois em Curitiba, onde hoje lhe é dedicada uma casa-museu. Os roxos e os grandes planos sintéticos de seus quadros feitos na Europa indicam uma influência simbolista, que ele perde gradualmente, nos retratos e nas paisagens, já no Brasil. Expôs no Rio de Janeiro em 1918 e em São Paulo, em 1921. Ainda no Paraná veio mais tarde a radicar-se o italiano Guido Viaro (1897-1971), que estudara em Veneza e Bolonha. Chega ao Brasil em 1927, trabalhando em São Paulo até 1930, onde muitos outros artistas italianos desenvolviam a sua atividade.

Mais recente, este período está fora do âmbito deste capítulo, bem como a atividade do polonês Bruno Lechowski (1889-1941), chegado ao Paraná em 1926.

6.16 Art-Deco

Com a expressão *art-deco* do idioma francês, abreviando a designação *artes decorativas*, caracteriza-se a voga de certa estilização artística do início dos anos 20, diluidora de conquistas do Cubismo, dentro de uma composição decorativa na qual também surge, em muitos casos, a linha curva em planos e arabescos largos e sintéticos. Na arquitetura ela se apresenta também ligada a certo rigor estrutural, que prosseguia como herança do Cubismo.

Para essas soluções mediatizadoras contribuem igualmente efeitos do entusiasmo, então recente, pelas artes negro-africanas, que se estendia inclusive a uma interpretação do *jazz* norte-americano e a aspectos da arte do cabaré e do *music-hall* da época.

O movimento da *Art-Deco* culminou na Europa em 1925, em célebre esposição em Paris, mas já existia ali nos anos 10, em algumas de suas vertentes, sobretudo nos figurinos de modas e em jóias e ornatos diversos. No Brasil ele atingiria o seu apogeu no final da década de 1930, chegando mesmo ao início da seguinte. Leiam-se a respeito os livros *Rio deco,* com introdução de Luciano Figueiredo e Oscar Ramos (edições Achiamé, Rio, 1980) e *Rio Art-Nouveau Art-Deco*, de Irma Ares tizabal, incluído em *Guia para história urbana* (ed. Fundação Rio, 1981). O aspecto criador dessa voga artística é menos importante que o da criação fundada em desdobramentos mais profundos do Cubismo e do Expressionismo.

PRINCIPAIS COLEÇÕES PÚBLICAS

Biblioteca Nacional
Av. Rio Branco, 229-239
Rio de Janeiro (RJ)

Fundação Raymundo Ottoni de Castro Maya:

Museu Chácara do Céu
Rua Murtinho Nobre, 93
Rio de Janeiro (RJ)

Museu da Tijuca
Estrada do Açude, 764
Rio de Janeiro (RJ)

Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
Av. Augusto Severo, 8
Rio de Janeiro (RJ)

Museu Antônio Parreiras
Rua Tiradentes, 47
Niterói (RJ)

Museu Casa de Rui Barbosa
Rua São Clemente, 134
Rio de Janeiro (RJ)

Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro
Estrada Santa Marinha s/nº, Parque da Cidade
Rio de Janeiro (RJ)

Museu da República
Rua do Catete, s/nº
Rio de Janeiro (RJ)

Museu D. João VI, da Escola de Belas-Artes
Edifício da Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Cidade Universitária, Rio de Janeiro (RJ)

Museu Imperial de Petrópolis
Av. 7 de Setembro, 220
Petrópolis (RJ)

Museu Nacional de Belas-Artes
Av. Rio Branco, 199
Rio de Janeiro (RJ)

Museu Paulista da Universidade de São Paulo
Jardim do Ipiranga, s/nº
São Paulo (SP)

Pinacoteca do Estado de São Paulo
Praça da Luz, 2
São Paulo (SP)

NOTAS

1. *Encyclopédie de la Pléiade,* Paris, 1965, v. 17, p. 772.

2. *apud* A. E. Taunay. *A Missão Artística . . .,* 2. ed., p. 284.

3. Livraria Kosmos Editora, Rio de Janeiro, 1979.

4. Tradução de Sergio Milliet, São Paulo, Editora Martins.

5. Tradução citada supra, 2º volume, p. 274-5.

6. Artigo *in Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 7 nov 1952.

7. *op. cit.,* p. 32.

8. Segunda edição. Barra do Piraí, Rio de Janeiro, 1977, p. 69.

9. cf. René Jullian, *Le mouvement des arts du Romantisme au Symbolisme.* Paris, Albin Michel, 1979.

10. Luciano Patetta, *L'Architettura dell'ecletismo – fonte, teorie, modelli 1750-1900.* Milão, Grabriele Mazzotta Editore, 1975 (fig. 358).

11. ibid.

12. Sobre os trabalhos do escritório de Ramos de Azevedo há album impresso. A respeito do Teatro Municipal, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo publicou volume de divulgação em 1981.

13. Número 19, p. 290, Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 1965. O excelente *Caderno* inclui alguns textos também aproveitados na conferência do autor, "Quatro séculos de arquitetura", inicialmente editada pela antiga Universidade do Brasil, em 1965, em conjunto intitulado *Quatro séculos do Rio de Janeiro,* com trabalhos de diversos professores.

14. *in* "O prefeito e o povo", 15 jan 1921.

BIBLIOGRAFIA

ANAIS DO CONGRESSO DE HISTÓRIA DO SEGUNDO REINADO. História artística. Vários autores. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro (no prelo, em 1980).

ARRESTIZABAL, Irma, org. *Visconti e as artes decorativas.* Rio de Janeiro, PUC, 1983. Catálogo de exposição.

ARTE no Brasil. Textos e orientação iconográfica de Pedro Manuel, José Roberto Teixeira Leite, Carlos Lemos e outros. São Paulo, Abril Cultural, 1979. (Na parte atinente a este capítulo, interessante sobretudo pela contribuição através das ilustrações).

ARTES no Brasil no século XIX. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977. (Ciclo de palestras, por vários autores, resumido, mas permitindo a comparação entre situações das diversas artes).

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e o seu tempo.* Rio de Janeiro, Z. Valverde, 1944.

BARATA, Mário. *Arquitetura brasileira nos séculos XIX e XX.* Separata, acrescida de ilustrações, de artigo no *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1952.

—. Artes plásticas de 1808 a 1889. In: HISTÓRIA geral da civilização brasileira. São Paulo, DEL (Difel), 1967, t. 2, v. 3.

—. Pintura e escultura no reinado de Dom Pedro II. *Anuário do Museu Imperial*, Petrópolis, v. 21-31, 1970.

BARDI, Pietro Maria. *Miguel Dutra, o poliédrico artista paulista (Itu 1810 – Piracicaba 1875).* São Paulo, MASP, 1981. Catálogo de exposição

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da pintura brasileira no século XIX.* Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

CARNEIRO, Newton. *Rugendas no Brasil.* Rio de Janeiro, Kosmos, 1979.

CAVALCANTI, Carlos. O predomínio do academismo neoclássico. In: PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil.* Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. (Na introdução histórico-crítica).

COSTA, Lygia Martins et alii. *Memória da Independência 1808-1825.* Rio de Janeiro, MEC, 1972.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Joseph Alfred Martinet, um litógrafo francês no Rio de Janeiro. *Anais da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, v. 98, p. 281-303, 1978.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil.* Tradução e notas de Sergio Milliet. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/Editora da USP, 1978. (As edições anteriores desta tradução são da Editora Martins, São Paulo).

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Arte brasileira.* Rio de Janeiro, Laemmert, 1888.

FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender 1817.* Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976.

— *O álbum de Luis Schlappriz/Memória de Pernambuco/Álbum para os Amigos das Artes 1863.* Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

FERREZ, Marc. *A Avenida Central.* 2.ed. Textos de Paulo F. Santos e Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, Ex Libris, 1982.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura; apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916.* Rio de Janeiro, Typographia Röhe, 1916.

LEMOS, Carlos A. C. *Arquitetura brasileira.* São Paulo, Melhoramentos/Editora da USP, 1979.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *O Grupo Grimm; paisagismo brasileiro no século XIX.* Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1980.

— *Giovanni Battista Castagneto (1851-1900)* O pintor do mar. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1982.

MONTEIRO, Mario Ypiranga. *Teatro Amazonas.* 2.ed. Manaus, Governo do Estado do Amazonas, 1965.

MORALES DE LOS RIOS FILHO, A. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira.* Rio de Janeiro, A Noite, 1941.

— O ensino artístico; subsídio para a sua história (1816-1889). In: CONGRESSO DE HISTÓRIA NACIONAL, 3. *Anais.* Rio de Janeiro, I.H.G.B., 1942, v. 8.

NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880.* Madrid, Cátedra, 1978 (1.ed. inglesa, Penguin Books, 1960).

OLIVEIRA, J.M.Cardoso de. *Pedro Américo, sua vida e suas obras.* Rio de Janeiro, MEC, Imprensa Nacional, 1943.

REIS FILHO, Nestor Goulart. *Quadro da arquitetura no Brasil.* São Paulo, Perspectiva, 1970.

RUBENS, Carlos. *Victor Meireles, sua vida e sua obra.* Rio de Janeiro, Imprensa Imperial, 1945.

SANTOS, F. Marques dos. As belas-artes na Regência. *Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 25-27, 1942.

SANTOS, Paulo F. Quatro séculos de arquitetura. In: QUATRO séculos de cultura, na cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Universidade do Brasil, 1966 (2. ed. em separado, pela Fundação Educacional R. Pimentel, Barra do Piraí, R.J., 1977). Desse estudo saiu, em 1981, terceira edição, ilustrada, lançada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, R.J.

TAUNAY, Afonso de E. *A Missão Artística de 1816.* Rio de Janeiro, 1956 (Publicação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 18)

TELLES, A. C. Silva. Vassouras; estudo da construção residencial urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 16, 1968.

TORRES, Mario Henrique Glycerio. *O Palácio Laranjeiras.* Rio de Janeiro, Sobreart/Banerj, 1982.

UMA CIDADE em questão I/Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, PUC, 1979. Catálogo de exposição.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Restauração e recuperação do Teatro Amazonas.* Manaus, Governo do Estado do Amazonas, 1974.

—. *Rioneoclássico.* Rio de Janeiro, Bloch, 1978 (v.2 de *Rio barroco/Rio neoclássico).*

Bibliografia para aprofundamento do tema:

É indicada a leitura de trabalhos de Guilherme Auler, F. Marques dos Santos, Donato Mello Júnior, Robert Coustet e Yves Bruand, e dos estudos iconográficos de Gilberto Ferrez e Lygia F. Fernandes da Cunha, além de pesquisas nas coleções dos *Anuário do Museu Imperial* (Petrópolis), da *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, catálogos e *Anuário do Museu Nacional de Belas-Artes* (Rio de Janeiro) e dados de algumas exposições no Museu de Arte de São Paulo. Para estudos comparativos com movimentos artísticos afins na Europa, ler trabalhos de F. Antal, E. Kaufmann, J. A. França, Luciano Patetta, Anna Maria Matteucci, Franco Sborgi, Aleksa Celebonovic, Thomas B. Hess & Ashbery, Giulio Carlo Argan e Corrado Maltese.

Art-nouveau, modernismo, ecletismo e industrialismo

7

Flávio L. Motta

638 Victor Horta — interior da casa do arquiteto, hoje Museu Horta, Bruxelas. Sobre legislação, construção e cidade (Paris): "... Em 1896, um decreto, velho de quatorze anos, regulava ainda com severidade o modo de construir e de decorar as fachadas dos imóveis. A proibição, quase total, das saliências fora do alinhamento, condenava os arquitetos a desenhar balcões estreitos, monótonos e mesquinhos, com efeitos decorativos praticamente nulos. Essas restrições impostas arbitrariamente, ao suceder-se dos anos, ofereceu ao academismo um vasto campo de manobras ... e a liberdade foi reclamada para construir casas tais como eram concebidas ... Ora, o grande beneficiário foi o *Modern Style* ou *Art-Nouveau* que tinha suas fontes na Inglaterra e que um arquiteto belga, Horta, implantou com método em Bruxelas".*

*Nota: Desbruères, Michel. Maison 1900 de Paris. *Bizarre,* Paris, n. 27, p. 2, 1963.

Art-Nouveau foi um estilo que configurou boa parte da atividade artística dos fins do século passado e início do século XX. Para uma primeira aproximação cronológica, diremos que o período mais agudo desse movimento se insere entre 1892/93 e 1914. Começou assim com o sentido metódico adotado pelo arquiteto Victor Horta (1861-1947) na Maison Tassel, em Bruxelas, e terminou com a Primeira Guerra Mundial (1914-18).

Tanto em extensão como em profundidade, cabe ainda refletir sobre o significado de *l'Art-Nouveau* e suas implicações antiacadêmicas ou modernistas. Assim considerada, a *arte nova* mostra correntes que se entrelaçam com o Romantismo, o Simbolismo, o Expressionismo e o ecletismo. Junto às formas 'serpentinadas' de *l'Art-Nouveau*, aparecem elementos formais retilíneos, encontradiços nos pressupostos de tradição clássica ou neoclássica. É verdade que uma das vertentes de *l'Art-Nouveau*, a *Secession* austríaca, apresenta formas geométricas, abstratas, com linhas retas e circunferências.

Como se estabeleceram ou se difundiram essas realizações, no Brasil, é fenômeno que exige estudos mais elaborados e sintéticos. Não raro, conseguimos identificar alguns elementos ornamentais em edifícios situados nos mais variados pontos do país. Às vezes, é um dado que adere ao ecletismo, onde os estilos se misturam, especialmente com o 'neogótico', ou 'neobarroco'. Talvez não passe de um procedimento transmitido pelos mestres-de-obras, pelos construtores, pelos arquitetos. Estes recolhiam sugestões nas revistas, seguindo as normas do ensino artístico, ou ainda pelo contato com exemplares originais, cheios de motivações inovadoras.

Um ponto, porém, mostra como certos artistas brasileiros, premiados com viagem ao estrangeiro, estudaram, na Europa, o estilo *art-nouveau* ou proto-*art-nouveau*, da melhor tradição, como nos casos de Rodolfo Amoedo (1857-1941), Eliseu Visconti (1866-1944), Lucílio (1877-1939) e Georgina de Albuquerque (1885-1962). Estes três últimos receberam lições de 'arte decorativa' na École Guérin, em Paris, sob a orientação de Eugène Grasset (1845-1917). Os apontamentos de aulas que compulsamos, mostram anotações e desenhos esclarecedores.[1]

A obra de Grasset era, segundo Tschudi Madsen, proto-*art-nouveau*: um elo na corrente que emerge, na Inglaterra, com os pré-rafaelitas e o Arts and Crafts de William Morris (1834-96), acrescido pela participação de Walter Crane (1845-1915) e outros. Tais transições, evoluções ou transposições, ilustram aspectos metodológicos que acabaram por influir no nosso ensino e, conseqüentemente, no meio artístico daqui.

Nos cadernos de estudo de Visconti aparecem observações como: "construir um desenho sobre uma linha seca ou traço (igual), dá sempre um aspecto duro, magro, sem solidez. Assim como variar as grossuras das linhas e das superfícies é ainda um meio de enriquecer o desenho".[2] Convém não esquecer que uma das preocupações comuns a esse período (*belle époque*) foi o conflito *forma* e *conteúdo*, segundo uma visão dualista. Descer a pormenores, como o fez Visconti quando analisou as estruturas vegetais, em microscópio, tornou-se uma indagação significativa para a modernidade. Dezenas de anos antes, Joseph Paxton (1803-65), na Inglaterra, estudou a estrutura vegetal para aplicá-la em construções. E, desde aí, até o seu projeto para o palácio de Cristal (1851) se evidenciou uma concatenação de interesses. Nesse caso, o feitio resultava de uma análise das estruturas vegetais. Diremos que a estrutura, na sua coerência interna e regularidade, aproxima *conteúdo* de *forma*, ou talvez melhor — *ornamento* da *construção*. Assim se coloca um ponto fundamental: a estrutura como decorrência da observação do mundo orgânico ou mineral e a estrutura como organização das relações sociais, inclusive historicamente fundamentadas (figs. 648, 649 e 650).

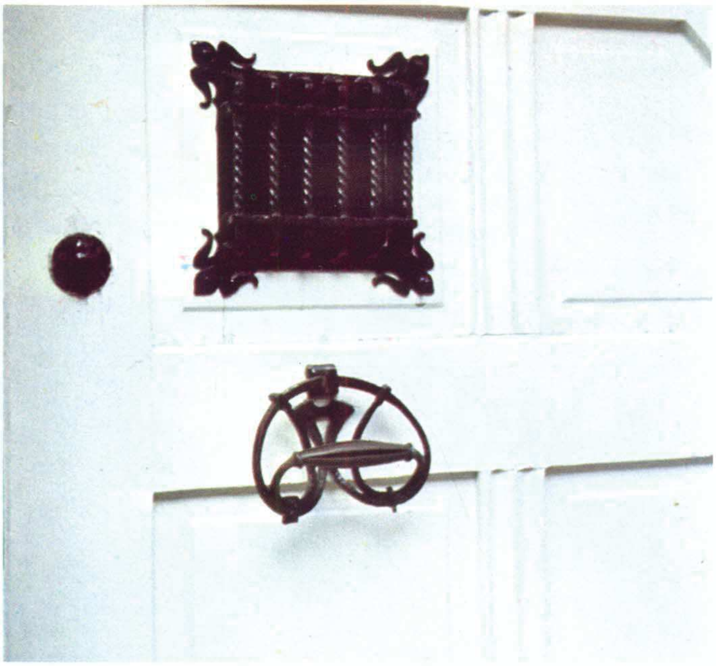
A percepção que capta as formas orgânicas ou cristalinas, nem sempre revela a experiência devida aos fatores histórico-sociais imediatos. Todavia, não cabe desmerecer a predisposição do ser humano para ir de encontro a soluções que convergem o social ao natural, ou ao contrário.

A realidade objetiva tem suas implicações sensório-motoras; porém, a realidade vivida no espaço social da coexistência, do trabalho, também se manifesta nos programas e partidos adotados em relação aos ambientes habitáveis.

1. Cópias fotográficas de dois cadernos de Lucílio de Albuquerque se encontram na biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

2. Motta, Flávio, *Contribuição ao estudo do Art-Nouveau no Brasil.* São Paulo, s. ed., 1957, p. 66.

639



640

639 Paul Hankar — residência do arquiteto, Bruxelas.

640 Paul Hankar — residência do arquiteto, detalhe de ferragem. "Paul Hankar construiu sua casa da rua Defacgz em 1893, coincidindo assim, em data, com a Maison Tassel de Victor Horta. Foram notáveis suas realizações em ferro e vidro."*

*Nota: Borsi, Franco & Wieser, Hans. *Bruxelles, capitale de l'Art-Nouveau.* Bruxelles, Marc, Vokaer, 1971.

641

641 Victor Dubugras — residência Flávio Uchôa (demolida), c. 1902, esquina da rua Augusta com a rua Caio Prado, São Paulo. Tratava-se de um edifício onde estavam combinadas soluções neogóticas com *l'Art-Nouveau.* O autor foi dos principais arquitetos que se dedicou à *arte nova.**

*Nota: *Motta, Flávio. op. cit.,* p. *52.*

642 Rodolfo Amoedo — estudo para catálogo de exposição, 1904, nanquim s/ papel, 32,5 x 25, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.

643 Eliseu Visconti, *Anuário Fluminense, 1902.*

644 Walter Crane — Desenhos para *A Causa,* 1886-1896, London, The Twentieth Century Press, 1896.

Walter Crane, ligado a Morris e à melhor tradição do *proto-Art-Nouveau,* teve notável influência na obra de Eugène Grasset que, por sua vez, ministrou lições a Eliseu Visconti, Lucílio de Alburquerque e Georgina de Albuquerque. Nesta ilustração (1896) ele fez a apologia do socialismo. Por outro lado, é curioso notar as afirmações de Aldo Rossi, no artigo "A propósito de um recente estudo sobre *l'Art-Nouveau* em Stephan Tschudi Madsen":

"...Um dos aspectos mais negativos ao qual *l'Art-Nouveau* esteve ligado e que mais apreende ou absorve do movimento neogótico se verifica na adesão àquelas correntes que a literatura marxista definirá como *romantismo econômico.*"*

*Nota: Rossi, Aldo. *A propósito de um recente estudo sobre l'Art-Nouveau*, Milão, Casabella, maio 1957. n. 215.

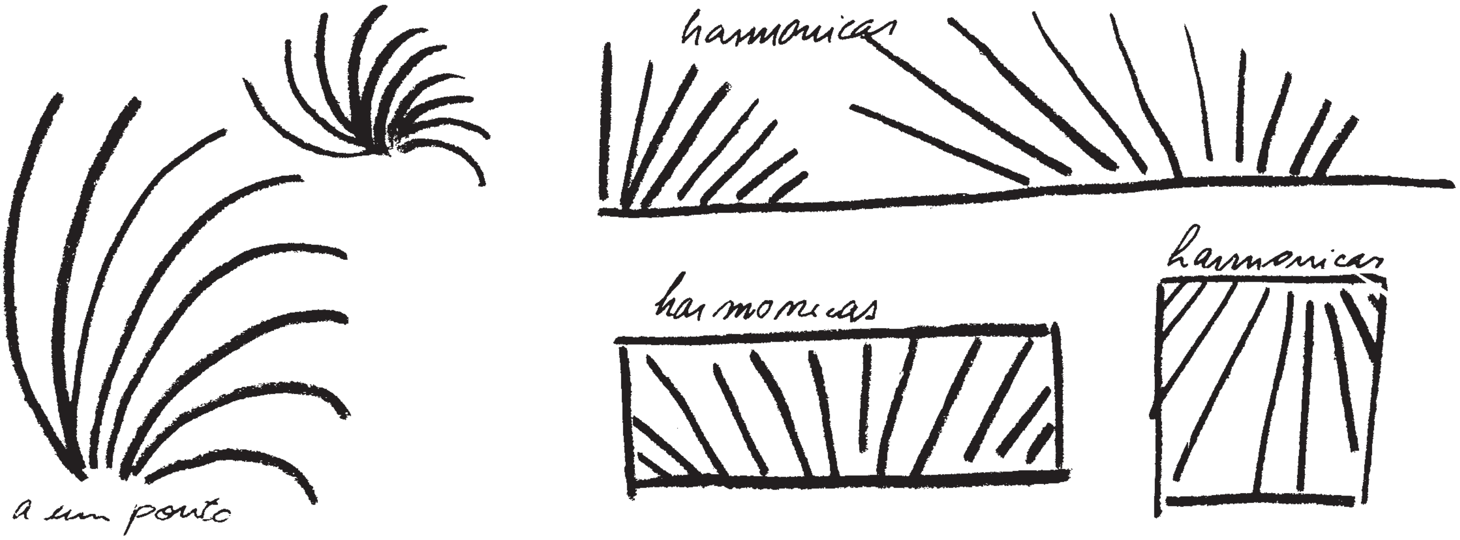
645 Eugène Grasset — Ilustração para Histoire des quatre fils Aymon, 1879-83. *Art et Décoration,* jan. 1903.

642

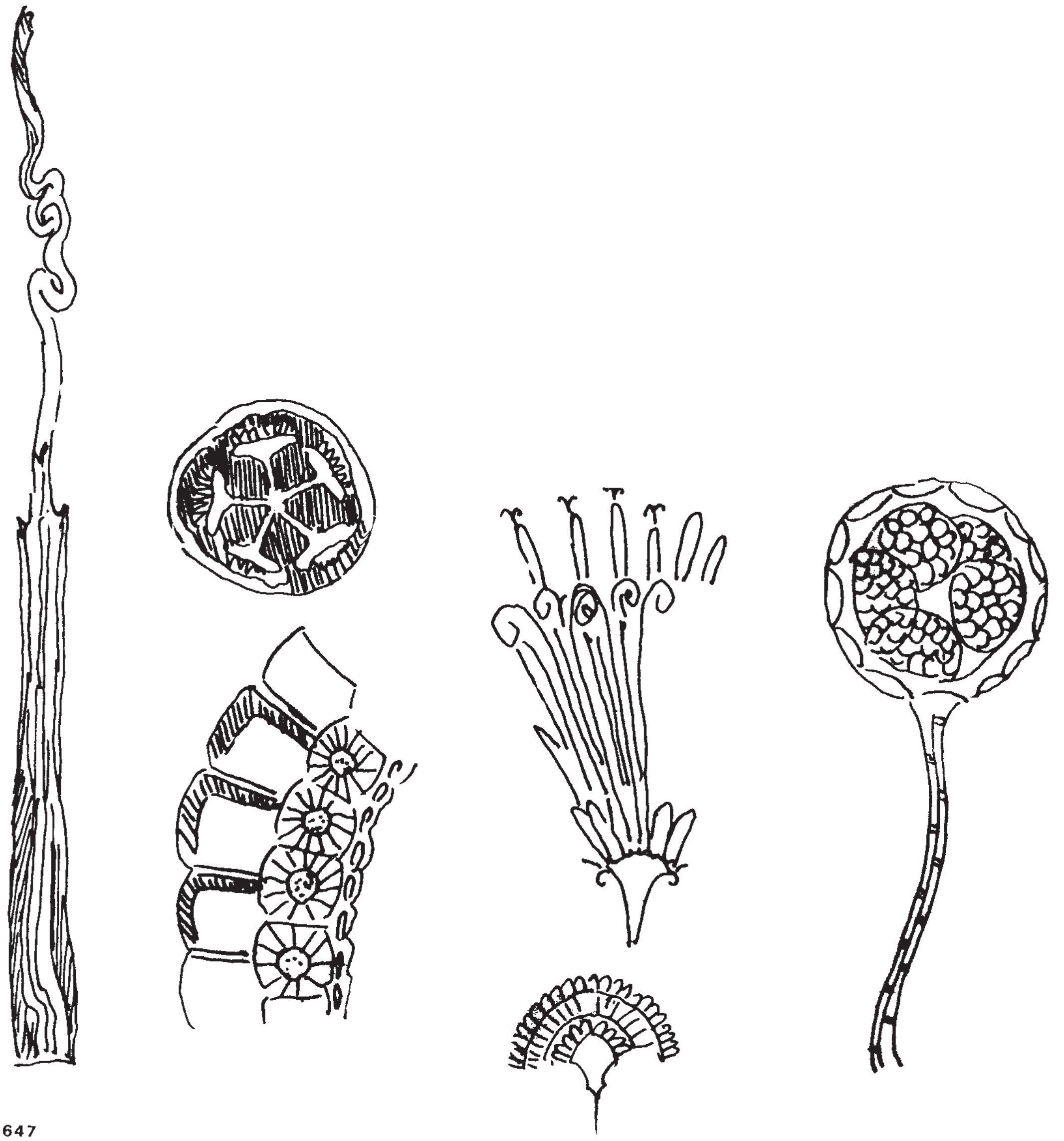
643

644

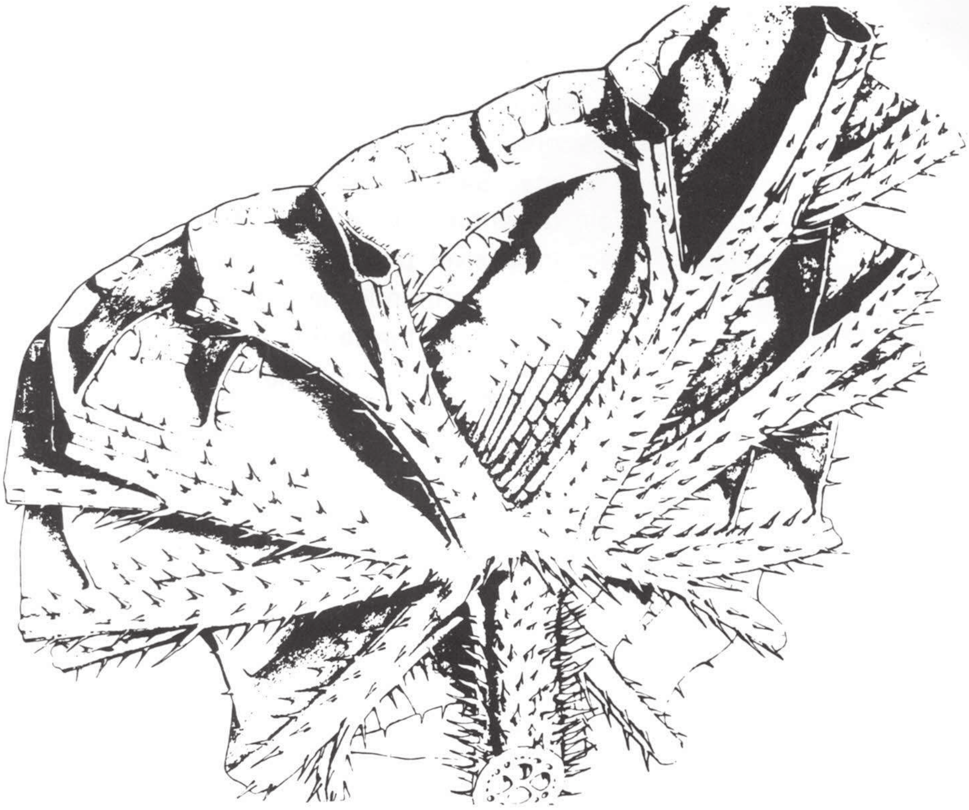
645



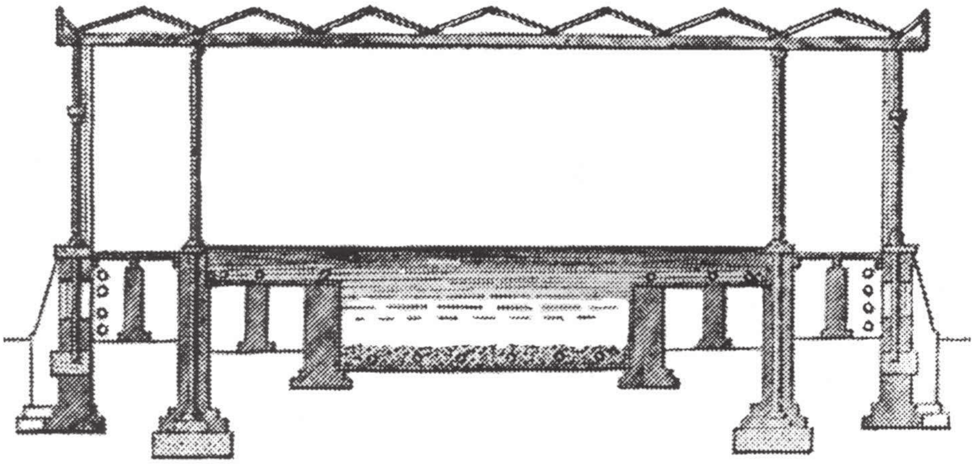
646



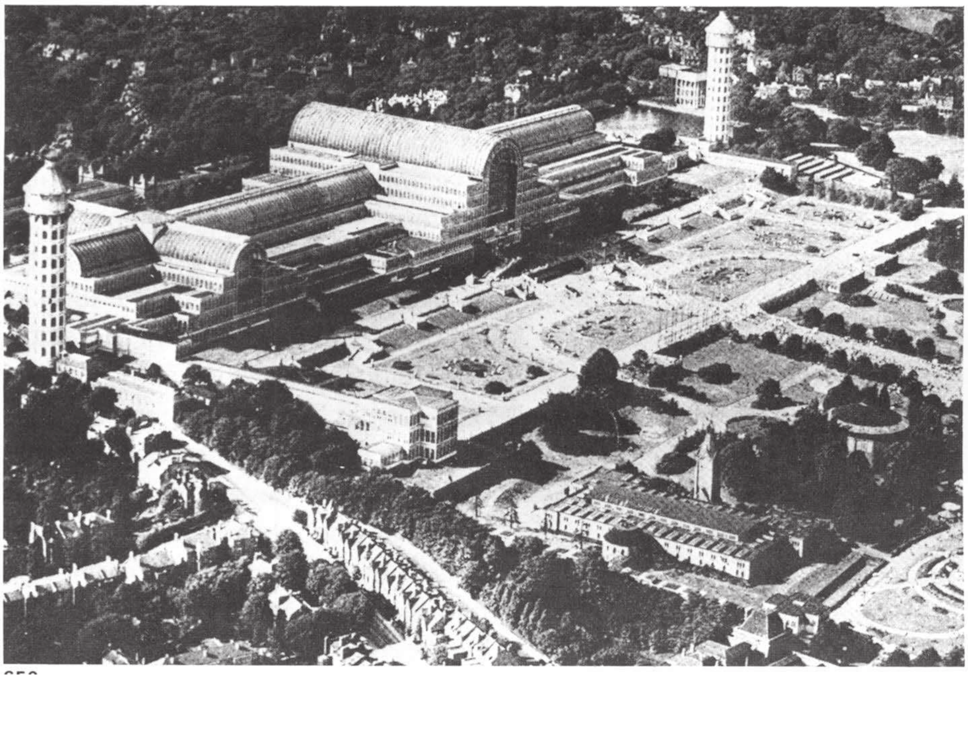
647



648



649



650

646 Anotações sobre desenhos das aulas de Visconti.

647 Eliseu Visconti — "Estruturas Vegetais", entre 1895-98, decalque sobre desenho.

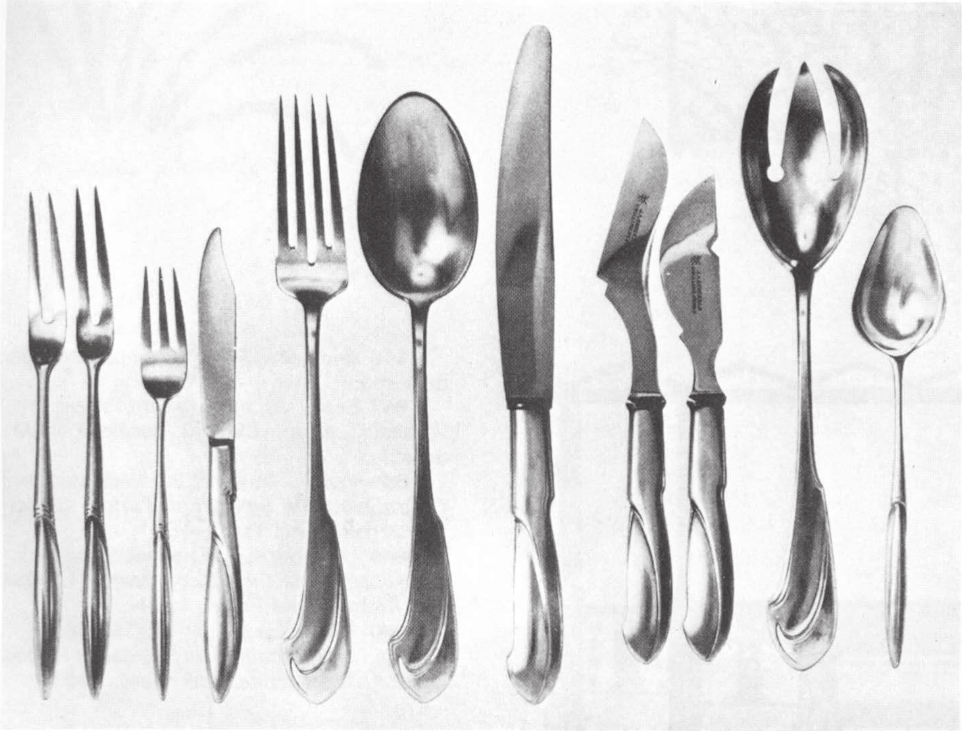
648 Vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton,* London, The Architectural Press, 1961.

649 Lily House, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton,* London, The Architectural Press, 1961.

650 Palácio de Cristal, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton,* London, The Architectural Press, 1961.

Visconti, estimulado por Grasset, mostrava como as ideações por eles adotadas tinham, entre outras coisas, um sentido voluntarista. Daí a anotação: "É preciso que haja vontade num desenho. Evitar o vago e indeciso". Em outra oportunidade já procuramos esclarecer que, na época, esses estudos correspondiam às concepções 'vitalistas', próprias a vários pensadores da época. Seguindo outras anotações de Visconti, verificaremos que ele desenhou um galho com um ramo desligado, e acrescentou: "não admissível porque não existe vontade". E ainda: "O ferro fundido vai sempre afinando para a extremidade achatada em forma de leque, tomando uma forma decorativa". Evidencia-se assim uma vinculação com um material em sintonia com uma aspiração estética e a respectiva visão da natureza, numa determinada época e numa determinada sociedade.

651 Henry van de Velde — talheres de prata, 1902-03.*
*Nota: *Henry van de Velde 1863-1957.* Zurique, Kunstgeverbemuseum, ago. 1958.



"Dobrar a curva e enriquecê-la" — eis uma observação que poderá parecer um pleonasmo, mas acreditamos que se refere à possibilidade de modificar o rumo da curva, contrariando-a à maneira dos traços serpentinados. Não raro, fica difícil destacar a linha sinuosa como ornamento. Em vários casos, ela fundamenta a construção arquitetônica. Surgem assim exemplos marcantes nos trabalhos de Henry Van de Velde (1863-1957), Victor Horta, Guimard (1867-1934) ou Gaudí (1852-1926) — e, num momento de intensificação de propósitos, as cadeiras Thonet. Estes móveis, comuns no Brasil, e conhecidos como cadeiras austríacas (de palhinha), ainda hoje servem de modelo a uma fábrica do Rio Grande do Sul. Também Oscar Niemeyer (1907) apreciou-as como peças cheias de coerência. Em algumas de suas soluções, nos últimos projetos de cadeiras, parece reviver as Thonet com novas grandezas. Conforme escreve Mourey, Grasset chegava a afirmar que, antes de tudo, para empregar logicamente a matéria, devemos dar aos elementos uma forma em relação ao uso.[3] Por isso, convém não esquecer, mais uma vez, que o mestre de Visconti tinha uma metodologia onde relacionava os fatores *construtivos* e *ornamentais*. Daí estar mais próximo ao proto-*Art-Nouveau*.

3. Mourey, Gabriel. *Essai sur l'art décoratif français moderne*, Paris, Société d'Editions Littéraires et Artistiques, 1921, p. 75-94.

652

653

654

652 Rodolfo Amoedo — "Senhora Sentada em Cadeira de Balanço", s/ data, aquarela s/ papel, 28 x 32,5, col. M.N.B.-A., Rio de Janeiro.
O trabalho do artista é também um documento sobre a *harmonia* da figura feminina repousando numa cadeira Thonet (austríaca).

653 Cadeira de balanço da linha Thonet, madeira e palhinha.

654 Espreguiçadeira-balanço, linha Niemeyer, 1978, madeira prensada.

655 Eliseu Visconti — vasos de cerâmica, c. 1901, col. Tobias Visconti, Rio de Janeiro. Testemunho da relação entre a arte e a indústria na *belle époque*.

As primeiras lições que Visconti recebeu na École Guérin datam de 1895. "Quando regressei da Europa — dizia Visconti a Angyone Costa — como bolsista dos cofres públicos, fiz uma exposição de artes aplicadas, a de 1901, na intenção de que a arte decorativa era elemento maior para caracterizar a indústria artística do país. Olharam-na como novidade e nada mais. Cheguei a fazer cerâmica à mão . . . para ver se atraía a atenção das escolas, das oficinas, do governo".[4] A mostra mereceu algumas observações de Luiz Gonzaga Duque Estrada e Ernesto da Cunha Araújo Viana. Com grande atraso, Visconti ministrou aulas. Conforme notou Frederico Barata: "a cátedra de artes decorativas surgiria, por ele orientada, não por um ato do governo, mas por dedicação do mestre, que aceitou dirigir aulas de artes decorativas, sem qualquer recompensa material, nos cursos de extensão universitária". Como já registramos em estudo anterior,[5] Visconti começou a lecionar, por volta de 1934, junto à Escola Politécnica, no Rio de Janeiro. "Toda a orientação era pautada em normas adquiridas no curso da École Guérin, cujos cadernos de apontamentos ele conservava". Servimo-nos ainda das anotações de sua filha, Yvone Visconti Cavalleiro e de um caderno do curso de Grasset. Acresce que consultamos dois outros cadernos de Lucílio de Albuquerque.[6]

Ali estão observações significativas, das quais destacamos algumas. Por exemplo: "Quando estudamos uma planta é preciso ver bem a que sistema ela pertence". Num certo sentido, o estudante se orientou por normas que regulavam, como *lei*, os acontecimentos *naturais*. Tal método tem raízes mais fundas, conforme notamos, em inúmeras manifestações artísticas do século XIX, a partir dos pré-rafaelitas até, inclusive, os neo-*Liberty* do século atual.[7] Uma outra observação anotada por Lucílio de Albuquerque, vem confirmar tais interesses. "Na natureza — registra ele — todas as combinações são encontradas". Acreditamos, entretanto, que, apesar do amplo campo de sugestões objetivas, ocorrem também predisposições e instantes de subjetividade; experiências devidas a um ambiente social, com sua organização e respectiva historicidade.

4. Costa, Angyone. *A inquietação das abelhas.* Rio de Janeiro, Pimenta de Mello & Cia., 1927.

5. Motta, Flávio. op. cit.

6. ibid.

7. Centrokappa, ed. *Il design italiano degli anni'50.* Milano, Domus, 1980, p. 74.

656 Cadernos de Lucílio de Albuquerque contendo ensinamentos de Eugênio Grasset.

Wilhelm Worringer quando escreveu *Abstraktion und Einfühlung* (1908), aditou: "Ambos os estilos, a ornamentação linear, o vegetal, constituem no fundo, uma abstração; e sua diferença a este respeito não é senão gradual, o mesmo que para a concepção monista de sujeito à lei orgânica, é, no fundo, só gradualmente, diversa da sujeição à lei geométrico-cristalina".[8] Como observará mais tarde Lúcio Costa (1902): "É na fusão desses dois conceitos, quando o jogo das formas livremente delineadas ou geometricamente definidas se processa espontânea ou intencional — ora derramadas, ora contidas —, que se escondem a sedução e as possibilidades virtuais ilimitadas da arquitetura".[9]

Elaborar com essas tangências parece recorrer ao *esprit géometrique* e ao *esprit de finesse*, notados por Pascal.[10] Mas, às vezes, o que surgia também era um acentuado dualismo, muito próprio do século passado, numa parcela social que se atirava à objetividade em decorrência de um verdadeiro movimento pendular, entre a acumulação da riqueza e o trabalho. O Simbolismo, que se aproxima da 'arte nova', mostra um relacionamento peculiar entre subjetivo-objetivo. Muitas vezes notamos, nos programas de ensino, a distinção arquitetura e ornamento, ou decoração.[11]

O arquiteto Carlos Ekman (1866-1940), de origem sueca, autor do projeto da Vila Penteado (1902), em São Paulo, em uma nota autobiográfica, lembrou: " . . .consegui entrar na Escola Politécnica de Estocolmo, no curso especial de arquitetura e ornamentação".[12]

Os aspectos simbólicos da mencionada Vila, apesar das mutilações que ela sofreu, permitem ainda configurar o relacionamento 'arquitetura-ornamentação'.

A propósito da qualidade de algumas soluções, na parte interna, notou o professor José Cláudio Gomes: "Num primeiro momento, enquanto o edifício é *casa*, residência, a moradia, o grande *hall* central é lugar de dupla significação, formal e simbólica. Formal, enquanto articulação família-sociedade (é o *lugar* onde a família *recebe*) e simbólica enquanto articulação classe-sociedade (é o lugar onde se revela o estatuto da classe do morador) . . .."[13] A mediação assume um papel destacado. Sem dúvida, existe muito simbolismo naquele *hall*; raízes de roseira à mostra, dizendo do culto às origens, muito próprio à Grã-Bretanha, outros países e regiões que procuravam se firmar como nacionalidade. Apesar disso, algumas peças, como as lareiras, vieram da Inglaterra. Mas, como informou Luiz Scattolini antigo diretor do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo (onde trabalhou em colaboração com Ramos de Azevedo), na Vila atuaram muitos artistas de origem italiana. Já publicamos uma relação deles. Alguns seriam os artífices das obras de talha, notadamente do mobiliário da sala de refeições. Ekman já demonstrava receptividade para com esses 'novos mamalucos'.[14] Conta mesmo, em suas notas biográficas: "Ali encontrei o meu velho amigo Augusto Leconi, que, sem trabalho, resolveu acompanhar-me até São Paulo . . ."[15]

Como assinalou Carlos Lemos: "O café trouxe o imigrante, que trouxe o tijolo . . . O tijolo e o ecletismo, de mãos dadas, transformaram a fisionomia da cidade e alteraram os conceitos de bem morar".[16]

8. Worringer, Wilhelm. *Abstraccion y naturaleza*. Trad. do alemão de Mariane Frank. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.

9. Costa, Lucio. *Sobre arquitetura - estudos e artigos*. Porto Alegre, Centro de Estudos de Teoria da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da U.R.G.S., s.d.

10. Pascal, Blaise. *Pensamentos*. Trad. Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo, Abril Cultural, 1979. p. 37. (Os Pensadores)

11. Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. *Exposição Vila Penteado* [illegible]

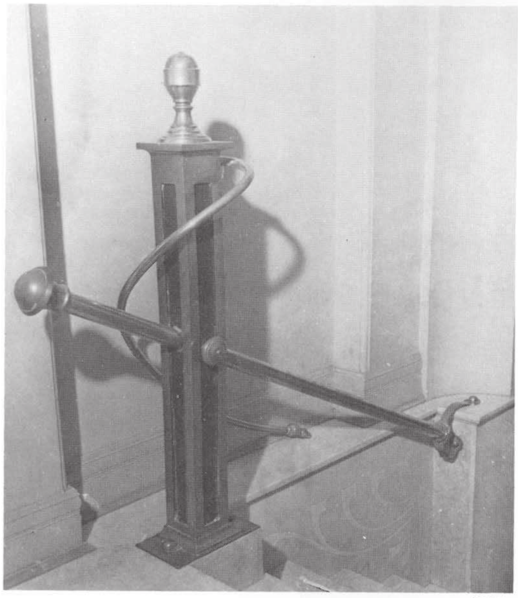
12. Ibid.

13. Ibid.

14. [illegible]

15. [illegible] *Exposição Vila Penteado* [illegible]

16. [illegible]



657a

657b

657a, b, c Carlos Eckman — detalhe de corrimão, saguão e banco sob escada, Vila Penteado, 1902, rua Maranhão, 88, São Paulo.

657c

658 Estante de madeira executada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo e premiada na exposição de St. Louis, nos Estados Unidos, em 1904. Pertenceu a Bernardino de Campos, presidente do Estado de São Paulo. Naquele instante e naquele local, houve um florescimento do *Art-Nouveau*. Segundo um depoimento de Luís Scattolini, antigo diretor do Liceu, o ensino levava em conta a qualidade do modo de produção e deixava, a cada estudante, a liberdade na escolha do motivo. Porém, não se deve esquecer que os estudantes e os professores conheciam o *Art-Nouveau* através de revistas européias que, em sua maioria, chegavam graças às atenções do engenheiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo.

659

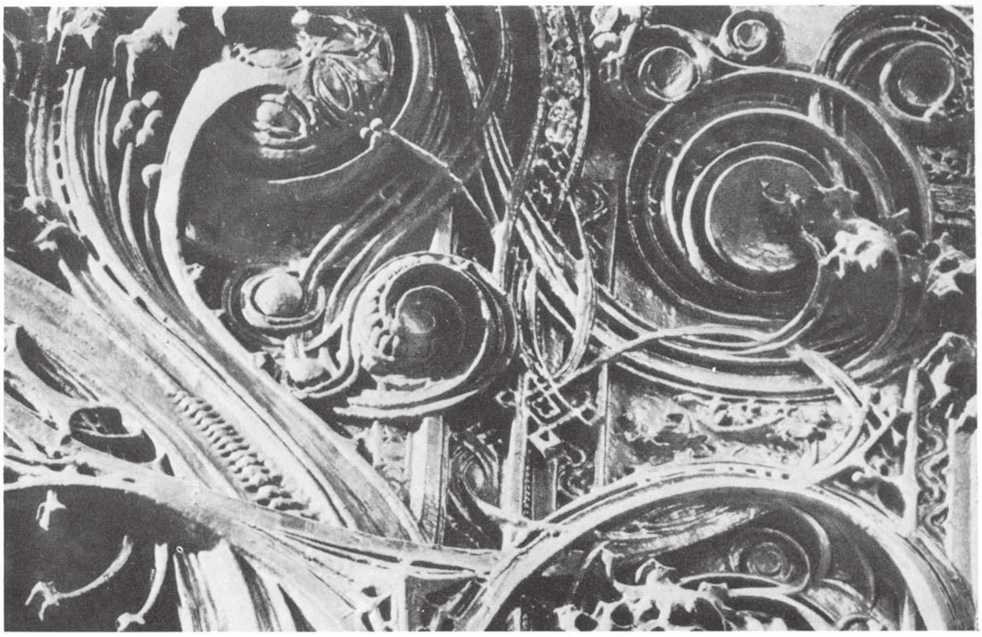
660

659 Anton Pruska — "Figura Feminina", feita pelo processo de galvanoplastia. Estava na Vila Penteado e hoje encontra-se na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Cidade Universitária, São Paulo.
660 Gibson, Dana. *Gibson's girls*. New York, Life Publishing Co., 1907.

Na Vila Penteado, as pinturas ainda dizem muito da concepção de mundo em que viviam o conde e sua família. Lá estão as telas de Oscar Pereira da Silva (1867-1939) mostrando os índios, a mulher do período colonial com a roca e, finalmente, numa pintura de De Servi, a consagração da indústria. Seria uma visão fisiocrata da nossa economia? É possível: mesmo porque o conde tinha fazenda de café e também fábrica de sacaria, estabelecendo assim, numa ordem natural, a passagem gradativa da agricultura à indústria. Abrangia o território do *"laissez faire, laissez passer"*, tanto na indústria como no comércio. Alguns pormenores mostram, num trabalho de talha, um ramo de café, ou num modelado sobre paredes, begônias veristas (é notável a assimetria da folha da begônia, tão afim à 'arte nova'), em contrastes com as soluções de hastes, lineares e mais sintéticas. Ali estão perfis femininos, inseridos em formas circulares. Era instante em que a mulher, cultuada como uma flor — delicada, vestida pela caligrafia irregular e caprichosa da época —, emergia de um sonho panteísta, em sugestivas metamorfoses. Mas era, ao mesmo tempo, o período onde as mulheres reivindicavam seus direitos inerentes às condições de trabalho, ao processo econômico, com a indústria introduzindo nos lares mecanismos novos. Aparecem transformações concretas na organização do espaço, notadamente na cozinha. Comentando os aspectos do trabalho doméstico na sociedade norte-americana, Giedion examinou-os de forma estimulante.[17]

É possível considerar a existência, em pequenos objetos — jóias, adornos os mais variados —, de uma forma de organizar o espaço, ou melhor, o próprio campo propício à sensibilidade e à certeza que acompanha, de tal maneira, que isso já pressupõe uma vocação para trabalho de maior porte, como os desenhos para os equipamentos dos edifícios, seus jardins ou mesmo traçados para as cidades. Aparece como que um elemento de origem comum. Vemos, deste modo, num detalhe de edifício para auditório, feito pelo americano Louis Sullivan (1856-1926), em Chicago, linhas curvas, entrelaçadas, que antecipam as passagens de vias elevadas para trânsito rápido, hoje vistas nas cidades grandes.[18]

17. Giedion, Siegfried. *Mechanization takes command*. New York, Oxford University Press, 1948.
18. Schmutzler, Robert. *Art-Nouveau*. Trad. do alemão por Edouard Roditi. New York, Harry N. Abrams, 1962, p. 5, 19, 21.



661 Louis Sullivan — detalhe da fachada da loja de departamentos Carson Pirie Scott & Co., Chicago, 1899-1904. Nos Estados Unidos, como em vários países, a penetração do *Art-Nouveau* atinge os edifícios, o mobiliário, as alfaias, as artes gráficas, até mesmo o gesto. Temo-lo nos trabalhos de Louis Sullivan (fachada da Carson Pirie Scott & Co.) e também nos desenhos de Dana Gibson, famoso por suas *girls*. Convém notar que estas põem em destaque as condições da 'mulher média' na sociedade industrializada da América do Norte. A idéia de uma figura estandartizada, as *Gibson's girls*, parece responder à situação onde se estabilizam os *tipos*, aquilo que Silvio d'Amico considerou ao tratar do problema da máscara e da *commedia dell'arte*. À crise do autor, do poeta, surge a valorização do ator, do personagem, já fartamente identificado com o público. A este processo de referência, alia-se o tratamento gráfico dado às *Gibson's girls*. De certo modo o desenhista conseguiu ligar uma série de soluções, quando tratou das feições, do panejamento, dos objetos: precisão e segurança nos traços, como se fossem peças prontas para uma linha de montagem. Documenta e registra os usos e costumes de sua época — relações sociais e a situação de algumas mulheres face às tendências do industrialismo reinante. *"No final do século XVI — observa G. C. Argan — se dissocia a figura do arquiteto: para Domenico Fontana, por exemplo, o 'belo' tem valor na ordem da vida natural, enquanto que o 'decoro' é um valor na ordem da vida social".**

*Nota: D'Amico, Silvio. *Storia del teatro drammatico*. Milano, Garzanti, 1960, p. 178-82. Schmutzler, Robert, op. cit.

**Nota: Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros dias*. Trad. Liliana Rainis. Buenos Aires, Ediciones Nueva Vision, 1966, p. 26.

No caso específico do arquiteto Sullivan se distinguem alguns 'entrelaçados', muito a gosto daqueles que cultivaram o 'entrelac' céltico, como um fator de culto às origens irlandesas ou escocesas, na arte britânica (aliás, Louis Sullivan era, por parte de pai, filho de irlandeses).[19] É incitante ver, no mestre da Escola de Chicago, antecipações, em detalhes, daquilo que se engrandeceria no nosso cotidiano.

O problema da modernidade tem encontros com o tempo. Cabe estudá-lo dentro ou fora do *Art-Nouveau*, em outros espaços e momentos vividos. Os ingleses, por exemplo, chamaram de *Modern Style* aquilo que para os franceses e alguns outros era *Art-Nouveau*. Já se fazia sentir uma certa disputa no âmbito cultural-mercadológico.

Etimologicamente, a palavra *moderno* vem do latim *modernus* de *mos hodiernus* — costumes dos nossos dias . . . "Tudo parece indicar que o étimo correspondente à moda (*modus*), passando pelo francês *mode*, assume significados que abrangem: "medida, lei, regra, *maneira* de proceder, *maneira* de fazer alguma coisa, de se encaminhar, já que 'mós' é *maneira* de se comportar, modo de proceder. 'Modo' seria a *maneira* (os grifos são nossos) de se considerar a ação".[20] Encontramos ainda, entre outras variantes: "forma verbal indicativa da *maneira* de considerar a ação" ou "forma especial de ser ou fazer uma coisa". Corresponderiam, para nós, a certas atividades liberativas, na medida que emprestariam significado às coisas (no latim, *res*) inertes, convertendo-as em *fatos* (*factum*) — ação. Conforme Rodolfo Mondolfo: "precisamente com estes reconhecimentos de conhecer como fazer, gerar, criar, que em todo o curso do pensamento antigo enfrentam a concepção oposta do conhecimento como atitude passiva de receptividade, aparece associada à inversa e recíproca do fazer como conhecer, quer dizer, como condição e meio de conquista e de conhecimento verdadeiro: *verum ipsum factum*.'[21] Reafirmar-se-ia assim o processo de transformar a *coisa* em *fato*. Como se nota, existe na órbita do conhecimento, entre *moderno* e *moda*, *maneira* (em italiano — maneira, de mão) e *estilo* (de estilete), uma situação limite de sentido ético e/ou estético.

19. Sullivan, Louis H. *The autobiography of an idea*. New York, Dover, 1956, p. 11

20. Constâncio, Francisco Solano. *Novo diccionario critico e etymologico da lingua portugueza*. Paris, E. Belhatte, 1884.

Nascentes, Antenor. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1966, p. 183

Torrinha, Francisco. *Dicionário latino português*. 2 ed. Porto, Porto Editora, 1942.

Thieme, Ulrich, ed. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, Seeman, 1920.

Lello Universal. *Grande diccionario encyclopedico illustrado*. Direção de Coelho Netto e João Grave. Porto, Livraria Chardron, s.d.

21. Mondolfo, Rodolfo. *Verum factum*. Trad. Oberdan Coletti. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971, p. 12

662

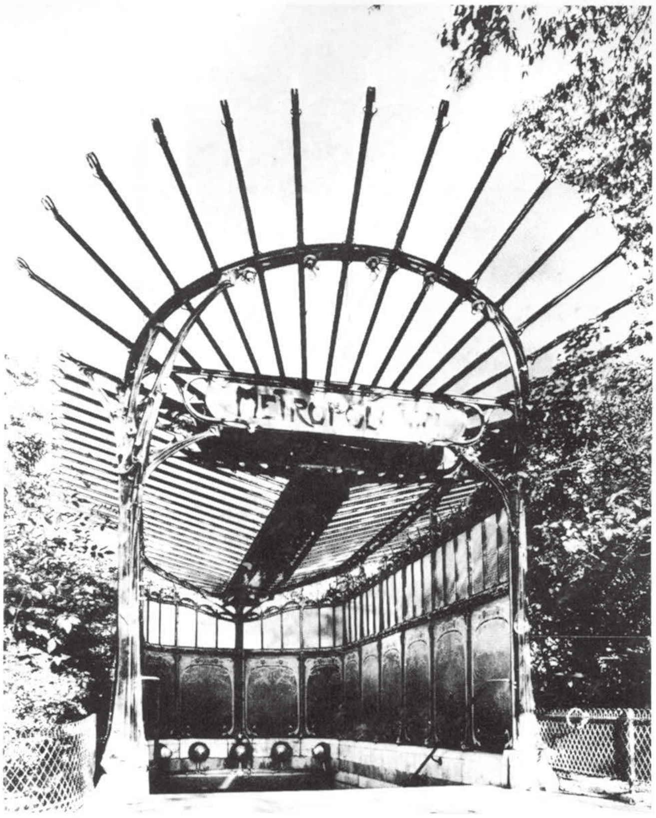
663

662 *'L'art nouveau* Bing' — anúncio da Maison Art Nouveau. Graças ao prestígio dessa casa de S. F. Bing, o termo *art-nouveau* passou a ser preferido pela maioria dos estudiosos. Considerações de Rio-Carvalho nos induzem a atribuir, na distinção entre *arte nova* e *Art-Nouveau*, o critério semelhante àquele que se adota entre *Barroco* e *Barroco colonial* — só que o autor expressa a nacionalização portuguesa, entre outras coisas, pela tradução do termo que nomeia a adaptação do estilo.*
*Nota: Rio-Carvalho, Manoel Pedro de Oliveira do. *Um aspecto nacionalista da arte portuguesa no século XIX*. Coimbra, Associação Portuguesa para o Progresso das Ciências, 1957, p. 9.
663 Di Cavalcanti, Emiliano. Titania. *Panóplia*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 129, ago. 1917.

Convém retomar as observações de Tschudi Madsen, quando trata de Aubrey Vincent Beardsley (1872-98): . . . "ele se apodera com elegância e destreza do estilo linear da época, exagerando a linha, transformando o refinamento japonês, o ritmo linear pré-rafaelita, num estilo pessoal, todo marcado pela nova sensualidade dos anos 90".[22] De passagem, lembraríamos como os estímulos de Beardsley ressurgiram nas primeiras ilustrações de Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), publicadas, em São Paulo, na revista *Panóplia* (1917). Até hoje, entre os neo-*Liberty*,[23] o trabalho de Beardsley desperta o maior interesse, devido a sua encantadora modernidade que volta a ser moda. Há muitos outros elementos que demonstram a sagacidade dos britânicos em denominar de *Modern Style* a 'arte nova'.

Charles Baudelaire chegou a observar em seu estudo "A arte romântica"[24] que "houve um modernismo para cada um dos pintores antigos" . . . "Em uma palavra: para que todo o modernismo seja digno de converter-se em antiguidade, é necessário que tenha sido extraída a misteriosa beleza ali colocada pela vida humana", para depois salientar que toda nossa originalidade decorre da marca que o tempo imprime às nossas sensações. E ainda Baudelaire escreve, a propósito do personagem M. G.: "dirigido pela natureza, tiranizado pelas circunstâncias, seguiu um caminho completamente distinto. Começou por observar a vida e não a ideou senão mais tarde para apreender os meios de expressá-la. Disto resultou uma originalidade surpreendente".[25] Tais observações cabem a inúmeros modernos, inclusive para demonstrar o modo como Aristóteles empregou esse termo.[26] A designação não fica assim restrita a uma periodização cronologicamente rígida, e nem mesmo limitada às fronteiras territoriais (belgas, francesas ou inglesas). Outras partes e gentes dos mundos ocidental e oriental participaram desse processo que incluía a aceleração das comunicações ou das contradições, sentidas, por vezes mesmo, como adversas (a guerra Japão-Rússia de 1904-1905). Houve também, sem dúvida, uma aproximação entre o culto na-

22. Madsen, Stephan Tschudi. *L'Art-Nouveau*. Trad. Luce Hinsch. Paris, Hachette, 1967. p. 79
23. Walker, John A. *Glossary of art, architecture and design since 1945*. London, Clive Bingley, 1973, p. 144.
24. Baudelaire, Charles. *El arte romantico*. Trad. F. J. Solero. Buenos Aires, Schapire, 1954, p. 41-58.
25. ibid.
26. Aristóteles. *Il problema estetico (dalla Poetica)*. Traduzione, introduzione e note di Manara Valgimigli. 5. ed. Bari, Laterza, 1952, p. 46.



664 Hector Guimard — entrada de uma estação do Metrô, desenhada em 1900, instalada entre 1900-1903, Paris.

cional da época e o liberalismo. As comunicações e o comércio ativaram, com maior soma de energia, o intercâmbio entre nações e povos. Arrolamos, além do *Modern Style, o Art-Nouveau,* 'arte nova', Jugendstil, Secession, Inglese, style Horta, o *Veldescher stil, style* Guimard, *Yachting style, style* Metro, *Floreale, Liberty, rastaquouère* (*rastracuero*), o *style Nouille* (estilo espaguete)... e tantas outras designações; sejam devidas a um artista, a uma firma comercial, a uma revista ou mesmo a uma imposição estilística — pois Voysey não chegou a falar na "tirania dos estilos"? —, o *Modern Style* chegou a Moscou, à Tchecoslováquia, aos Estados Unidos, à América Latina; penetrou no mobiliário, na edificação, no vestuário, no equipamento doméstico, nas máquinas, nas valsas, nas óperas — *Íris* e *Madame Butterfly* —, na joalheria, como também no chapéu de Santos Dumont. Assistia-se à transformação de todo um campo cultural. Nele, por vezes se esboçava alguma tentativa de hegemonia. Marcou ainda o ambiente dos salões de belas-artes e as grandes exposições internacionais, dedicadas à indústria, como sucedeu com os estímulos iniciais devidos ao projeto do palácio de Cristal (1851) de Joseph Paxton, jardineiro e *sir.* Aliás, mesmo entre nós, Araújo Porto Alegre (1806-79) compreendeu o valor da exposição de 1851, quando se dirigiu ao imperador, advertindo-o sobre a indispensável presença brasileira nessas mostras internacionais. As observações de Nikolaus Pevsner[27] sobre a importância dessas exposições, principalmente a do palácio de Cristal, são antológicas.

27. Pevsner, Nikolaus. *I pionieri del movimento moderno: da William Morris a Walter Gropius.* Trad. do inglês de Giuliana Baracco. Milano, Rosa e Ballo Editori, 1945, p. 73

"O cosmopolitismo que se integrou numa doutrina e que almeja uma comunidade universal, pode ser estático ou dinâmico. O primeiro, começa com a suposição de que a solidariedade humana pode e deve ser consumada sem demora e em todas as regiões do mundo; enquanto que o último o vê como a meta de uma evolução gradativa para um mundo melhor . . ." [28]

"Lembrei-me, Mário, do que você disse uma vez do *Art-Nouveau*: 'se outros motivos não existissem, bastava o Art-Nouveau para justificar a Semana de Arte Moderna' . . ." [29]

28. Cosmopolitismo. Encyclopedia of social sciences. New York, Macmillan, 1951, v. 3-4, p. 457-61.

29. Duarte, Paulo. *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo, EDART/São Paulo Livraria Editora, 1971, p. 342

Página do diário de Araújo de Porto Alegre, em 1853: "Logo que acabei a segunda memória, fui levá-la a S. Majestade, e com ela uma outra pequena, na qual lembraria os objetos que se poderiam mandar à Exposição Francesa, e se o fiz com o fim de indicar ao soberano o que era possível fazer-se em um ano e com o intuito de ver o meu país aparecer nesta nova festa, para não passar por uma terra inculta, sem artes e sem indústria, como passou a Exposição do Palácio de Cristal, em Londres".

Araújo Porto Alegre, no mencionado diário, faz anotações significativas sobre a vida artística brasileira, suas implicações com a indústria:

"A Inglaterra, à proporção que progride no desenho sobe de nível na perfeição da forma dos objetos da sua indústria... O palácio de Cristal demonstrou claramente esta verdade". Ou ainda: "A criação de uma biblioteca puramente artística, ou depósito de estampas de todos os gêneros, deu à França um imenso resultado industrial com que todos os artistas aí encontram um imenso depósito de originais a consultar".

Na Reforma Porto Alegre, vemos entre as disciplinas:... "história das artes e estéticas e arqueologia, a de matemáticas aplicadas que abraçava aritmética, geometria descritiva, perspectiva e sombras, estereotomia, trigonometria, ótica, *desenho industrial*" (o grifo é nosso).[30]

Convém acrescentar, entretanto, que desde 1828, Joseph Paxton iniciara uma série de experimentações, em desenhos de casas de vidro (estufas), na Inglaterra. Em várias delas, combinou o uso da madeira, vidro e ferro, embora tivesse as atenções voltadas para as estufas do Jardin des Plantes, em Paris, construídas em 1833. Como assinala Pevsner: "A arquitetura do ferro e do vidro permanece limpa, clara e sóbria, porque está protegida pela ciência. Na construção de uma ponte ou de um pavilhão de mercado, o risco é grande; o engenheiro, absorvido pelo cálculo, não tem tempo a perder em caprichos infantis ou senis".[31] Acontece que Paxton iniciou sua qualificação profissional como jardineiro e estudioso de botânica, junto ao duque de Devonshire (c. 1826), em Chatsworth. Em 1846, chegaram ao Kew Garden de Londres sementes de uma *Victoria regia* (também conhecida como *uapé)*. E, em 1849, Paxton obteve um exemplar por intermédio de seu amigo William Hooker, diretor do mencionado jardim. A planta não estava florescendo. Paxton construiu uma nova estufa e conseguiu a floração da *water lily*. Levou-a ao castelo de Windsor para apresentá-la à rainha Vitória. Então,

30. Galvão, Alfredo. Manoel de Araújo Porto Alegre. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, MEC, n. 14, 1959, p. 35, 65, 78, 91.

31. Pevsner, Nikolaus, op. cit., p. 26.

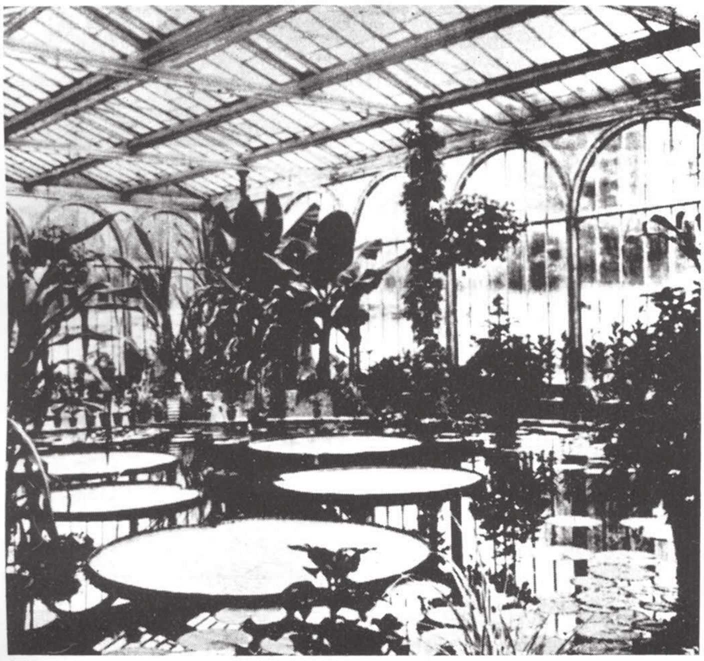
32. Chadwick, Georg F. *The works of Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.

colocou sua filha Annie, de sete anos, sobre a imensa folha, que a suportou perfeitamente.[32] Na construção de uma estufa para a mencionada planta, o preclaro jardineiro utilizou soluções inspiradas na estrutura da própria vegetação. Mais uma vez, ficam ilustrados instantes significativos das relações arte-ciência-técnica.

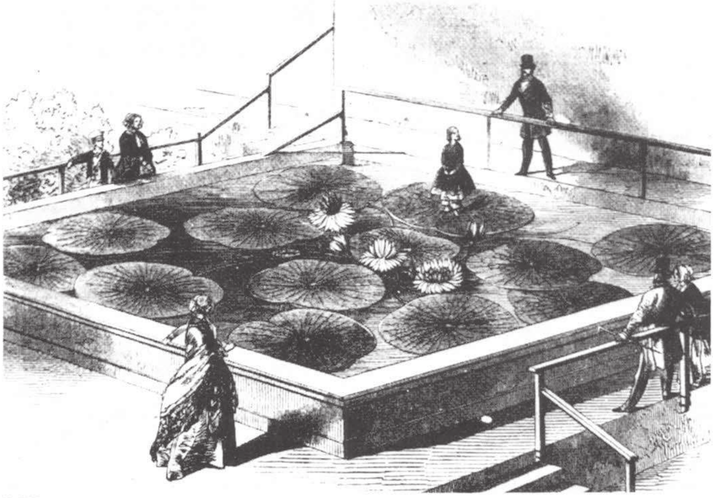
Evidencia-se uma busca penetrante, no mundo vegetal, a ponto de se firmar a noção de estrutura como sendo a parte fundamental, mais sólida, mais duradoura, mais permanente . . . o esqueleto dos seres vivos. Como sabemos, essas preocupações são notadas também nos estudos de Eliseu Visconti. Entre os britânicos pré-rafaelitas do século XIX, encontramos ainda uma disposição para superar os 'neos', buscando soluções formais e funcionais inspiradas no exame direto das formas vegetais; uma atividade de pureza, à moda medieval, anterior a Rafael (daí o nome pré-rafaelita). Assim, eles se defrontavam com um repertório variado de formas que não dependiam de uma imposição estilística, principalmente no ornamento. E, de tanto se aproximarem de uma realidade visível tão sugestiva, atingiram uma certa disposição para a estrutura orgânica.

665 Joseph Paxton — interior de estufa com vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.

666 Annie Paxton sobre uma folha de vitória-régia, in: Chadwick, George F. *Os trabalhos de Sir Joseph Paxton*. London, The Architectural Press, 1961.



665



666

33. ibid.

A amplitude do palácio de Cristal acolhia exemplares da indústria da época. No discurso inaugural, o príncipe Alberto mencionava os anseios de "união de toda a humanidade", como conseqüência daquele encontro.[33] Era a 'paz vitoriana'. Tanta grandeza na construção, foi um marco na história do movimento moderno. O palácio de Cristal (o cristal é uma forma geométrica, retilínea na *natureza*), acolhia um programa de vida. Ocorre, entretanto, neste momento, pensar na existência de uma noção menos rígida, ou mais dinâmica, de estrutura; uma noção, como já salientamos, onde compareçam, além das formas inspiradas no mundo orgânico ou mineral, outras soluções ou predisposições fundadas no encaminhamento artístico-histórico-social, cujos programas e modelos advêm de um sentido humano, do indivíduo-social, mais nítido. As soluções adotadas por Paxton já continham o cuidado em desvendar o mundo vegetal, orgânico, onde se destacam os extremos de um processo representado por opções tecnológicas e determinações ecológi-

cas mais abrangentes, difusas — cósmicas mesmo —, do que as inegáveis e fundamentais exigências do relacionamento cidade-campo.

As grandes exposições delinearam um trajeto elucidativo dentro da história da arte, sendo de interesse destacar: a Exposição de 1851; a de 1889, dedicada ao ferro (torre Eiffel); a de 1900, em Paris, exaltando o valor da eletricidade e do estilo *Art-Nouveau;* a de Turim, em 1902; a do átomo, em Bruxelas, em 1958. No Brasil, no âmbito nacional, assinalamos a Exposição de 1908, no Rio de Janeiro.

As estruturas de ferro aliadas ao vidro se prestavam a manter a transparência, a luminosidade, leveza e solidez. Elas foram adotadas em várias espécies de edificações. Em Fortaleza, por exemplo, encontramos, no Teatro José de Alencar (1904-1908), uma combinação de elementos *art-nouveau* com soluções ecléticas. Num catálogo da empresa MacFarlane, de Glasgow, vimos que os ingleses chegaram a produzir, em série, "teatros para o jardim" — como é o caso do Teatro José de Alencar — coretos, mercados, estações de estrada de ferro, portões, escadas, pilares... É da mesma firma, e outras como a Earl of Dudley-Steel e Hayward Brothers Borough — London's, parte da Estação da Luz, em São Paulo. Registra-se em Belém do Pará, no Bosque, atirado ao esquecimento, um 'porta-cartaz' da mencionada MacFarlane. Outras firmas comerciais, notadamente belgas, também exportavam viadutos e possivelmente casas, alpendres . . . A residência do sítio de São João, no Recife (propriedade Brennand) é um exemplar raro, seguindo o gosto em voga no sul dos Estados Unidos, entre fazendeiros de algodão. Além disso, encontramos inúmeros mercados no Norte, no Nordeste e no Rio, construídos de ferro. Era material que se prestava a soluções modernas, mas também aderia ao *Revival,* aos 'neos', ao 'ecletismo'. Ele favorecia, por sua maleabilidade, a multiplicação de formas retorcidas, florais ou aplicações 'neobarrocas', 'neoclássicas'. Viollet-le-Duc (1814-79) com seu *Entretiens sur l'architecture* (1877), serviu de guia a vários arquitetos, como foi o caso do belga Victor Horta ou de seu conterrâneo Paul Hankar (autor também de uma residência *art-nouveau* datada de 1893). Lá está, na estação de estrada de ferro, no Recife, uma pintura no teto, alusiva a Le-Duc.

667 C. Arno Gierth — Casa Torre Eiffel (demolida), rua do Ouvidor, Rio de Janeiro.

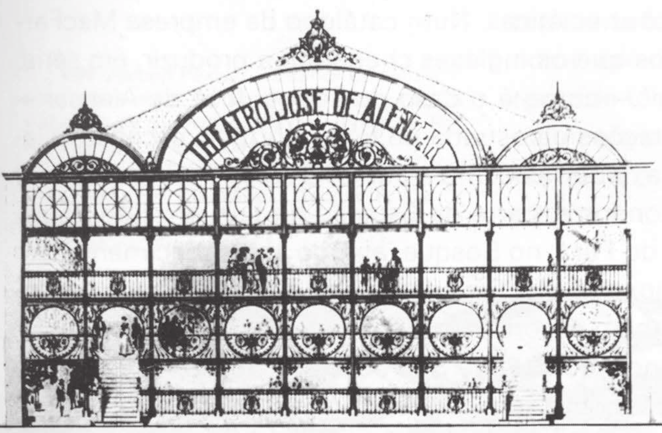
Nas ruas centrais do Rio de Janeiro, como notou Marco Paulo Alvim, existiam e ainda existem alguns exemplares de gradis de ferro com nítidas feições *art-nouveau.* O mesmo se poderia dizer do interior da antiga casa comercial A Torre Eiffel (demolida), projeto de C. Arno Gierth, na rua do Ouvidor.[34]

Como sabemos, o gosto por elementos vegetais já estava na obra do inglês William Morris, quando este se inspirou nas flores para realizar seus papéis de paredes, cujas fases de produção (estudadas por Peter Floud), vão desde o *esquema livre* (1872-76), até os esquemas *senoidais* (1882-83), mais próximos às constantes formais do proto-*Art-Nouveau.*[35]

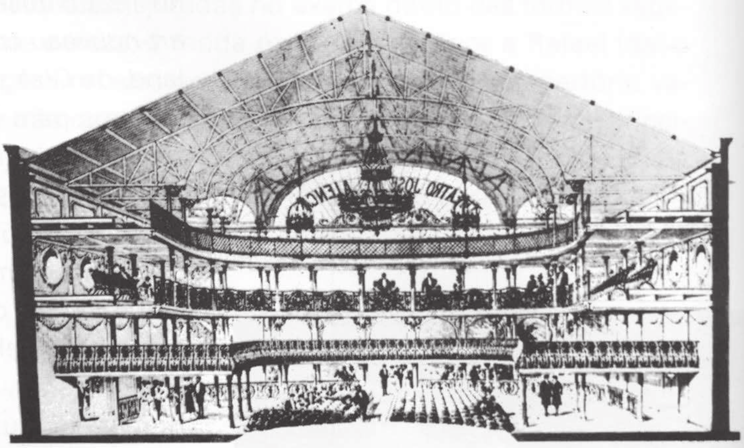
Os italianos utilizam tanto a designação *Floreale,* como *Art-Nouveau* ou *Liberty.* A primeira se refere mais a um atributo formal; as demais, à importância de duas firmas, uma francesa e outra inglesa. Essa distinção entre certas soluções formais que encontraram apoio na tradição artística nacional se contrapõe à capacidade de difusão, e também aquisitiva, resultante do entrosamento entre o industrialismo e as classes sociais.

34. Alvim, Marco Paulo. Introdução ao estudo do mobiliário *modern style* e sua época. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 22, p. 136, 1971.

35. Floud, Peter Castle. Dating Morris patterns. *Architectural Review, 126* (750), nov. 1959.

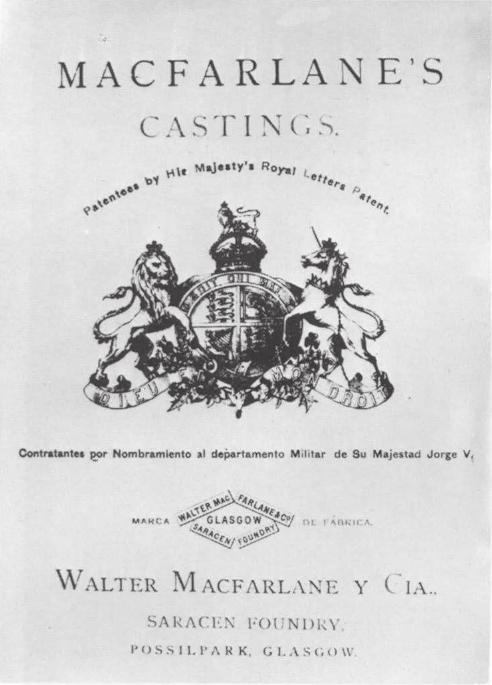


668 a



668 b

669



670

671 a

671 b

668a, b Projeto do teatro José de Alencar, Fortaleza, em catálogo da Fundição Saracen de Walter MacFarlane & Co., Glasgow.

669 Teatro José de Alencar, construído entre 1908-10, praça José de Alencar, Fortaleza.

670 Capa de catálogo da Fundição Saracen de Walter MacFarlane & Co., Glasgow.

671a, b Interior e fachada da residência do sítio São João, Recife.

672

673

674

672 Restaurante da estação da Luz, São Paulo, em catálogo da Fundição Saracen de Walter MacFarlane & Co., 1911, Glasgow.
673 Interior da estação da Luz, São Paulo, em catálogo da Fundição Saracen de Walter MacFarlane & Co., 1911, Glasgow.
674 Estação da Luz, São Paulo, 1900. Foto de Gaensly.

Com os artistas do estilo *Art-Nouveau* o que se define mais é a haste de inspiração vegetal; é a linha sinuosa, aquilo que se chamou de 'rococó da era maquinista'. Devido a sua assimetria, denominaram-no assim, como ainda assim apreciaram o perfil e a variedade cromática das begônias. Isso evidencia a complexidade da área de influência do *Art-Nouveau.* Como observou Louis Aragon: ''Eu passeava pelas ruas de Moscou, ainda marcado pela guerra civil que, no entanto, terminara há dez anos e descobriria aí, com muita curiosidade, as arquiteturas da arte moderna, tão mais numerosas do que em Paris''. Porém, o que nomeia e explicita o significado qualitativo dessas soluções formais é a designação 'linha de força', adotada por Henry Van de Velde. E ainda, seguindo o já mencionado Aragon: ''É bastante compreensível que seja em Praga, cidade do flamejante e do Barroco, que a renovação da linha sinuosa da arte em *coup de fouet* (como dizia Fernand Léger de Botticelli), tenha adquirido este caráter global, ainda mais que Mucha (1860-1939), artista profundamente tcheco, foi um visitante e deu perspectiva internacional a um velho sonho nacional, o que fez dele, como não se dizia ainda, um dos elementos desta Escola de Paris, da qual sabemos bem, e eu tomo dessa palavra uma parte excelente, o caráter cosmopolita . . .''[36]

36. Guerrand, Roger H. *L'Art-Nouveau en Europe.* Préface d'Aragon. Paris, Plon, 1965, p. XVIII.

675

676

675 Anita Malfatti — "Cabeça de Mulher" (dito Estudo para a Boba), 1915-16, carvão s/ papel, 62 x 47,5, col. Museu de Arte Brasileira/FAAP.

676 Anita Malfatti — "Café Americano", 1915-16, nanquim, traço e aguada s/ papel, 31,1 x 23,8, col. Georgina Malfatti, São Paulo.

Em inúmeros exemplares se estabelece uma preocupação energética e também orgânica, como se tudo surgisse de um forte impulso e se esgotasse nas extremidades. Tanto *vitalismo* perpassa a arte, a ciência, a indústria e a filosofia. Por certo se concentravam e se hostilizavam os propósitos, devido à visão dinâmica da existência. Cabe não perder de vista essa trajetória. Por ela chegaremos à melhor compreensão dos procedimentos na obra de artistas brasileiros mais recentes, ligados ao movimento moderno, como aconteceu com o período expressionista de Anita Malfatti (1896-1964), do *Art-Nouveau* em Victor Brecheret (1894-1955), Di Cavalcanti ou ainda o expressionismo de Flávio de Rezende Carvalho (1898-1973), além de uma série de ilustradores e caricaturistas.

Tornou-se pertinente retomar as considerações de Van de Velde, para relacionarmos a linha orgânica à construção (Werkbundtheater, na exposição de Colônia, em 1914).

Nos últimos trabalhos de Henry van de Velde não se verificam as superposições dos ornatos à *estrutura,* aos vigamentos, pilares ou coberturas. Há uma *fusão,* onde a *linha de força* procura unificar sua obra, desde o edifício, ao mobiliário, à locação na paisagem. Por isso, é pertinente não esquecer tais modos de relacionamento. Flávio de Rezende Carvalho, por exemplo, lembrava seu apego de menino às ilustrações da revista *The Studio.*

Depois de ter passado boa parte de sua juventude na Inglaterra, não mais abandonou esta visão tocada por fatores energéticos. Ele costumava dizer que a *Origem das espécies* de Darwin, era a sua Bíblia. E também dedicava vivo empenho, em seus trabalhos, *à linha de força.* Flávio de Rezende Carvalho é considerado, entre nós, como expressionista, embora existam nas coisas que fez, fundas ligações com o *Modern Style* da sua experiência juvenil. Passaram-se anos, e ele escrevia no *Diário de S. Paulo* de 18 de novembro de 1956: "Na pintura, as linhas de força existem, contrariam o mundo preestabelecido e aceito . . ."

Além de Paris, que foi o centro predileto do nosso modernismo e mundanismo caboclo, também o Império Britânico, com a determinação da libra esterlina, impelia a 'arte nova' mundo afora. A libra, inclusive, resplandecia nas mãos dos empreiteiros que construíram, segundo o projeto de Carlos Ekman, a Escola de Comércio Álvares Penteado, no largo de São Francisco, em São Paulo.

Amplia-se, como se vê, o campo de indagação para os estudiosos desse fenômeno do industrialismo e sua relação com as artes no Brasil. Por outro lado, não deixam de ser oportunas as apreciações do professor Paulo F. Santos:

"Mas foi só na década 1850-1860, da construção da Estrada de Ferro Mauá... com que se iniciou o surto rodo-ferroviário, que com o emprego das principais pontes de ferro, fabricadas na Europa e montadas aqui por engenheiros de empresas de que provinham... que começou, também, no setor da construção, a era industrial, e no da arquitetura o surto dito moderno".

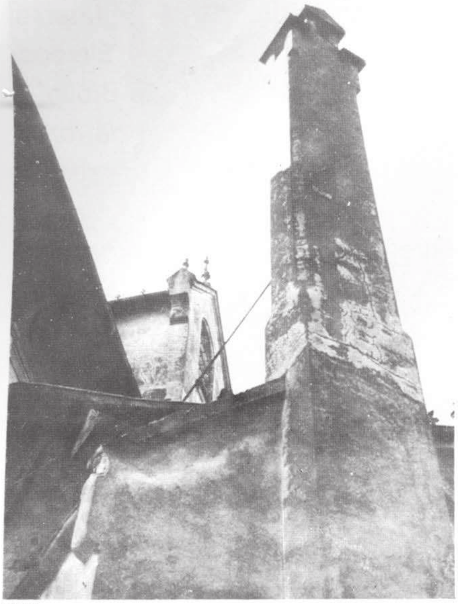
Prossegue o mesmo autor, comentando as pontes: "na sua pureza estrutural, funcionalidade e forma plástica atingida com simplicidade, contenção de meios e clareza de intenções — são lindíssimas" . . .[37]

Na medida em que os procedimentos técnicos marcavam alguns avanços no território da modernidade, eles mostravam um certo descompasso no trato das relações de trabalho com a vida pública. Na França, por exemplo, a torre Eiffel mereceu críticas até de intelectuais como Guy de Maupassant.[38] Aquela verticalidade metálica incomodava tanto o escritor que ele se via compelido a deixar Paris. Aqui não notamos manifestações dessa natureza, mas é bem possível que uma certa perplexidade diante da magia dessas aparições se instaurasse na sensibilidade popular. As obras de engenharia, em certos casos se implantavam com incrível rapidez — "numa só noite, à luz de archotes".[39] O progresso e a aceleração da vida econômica vinham impulsionar, no *fin de siècle,* o espírito inventivo e as previsões surpreendentes de Júlio Verne. Entre nós, contribuições originais, como a ferrovia que liga Curitiba a Paranaguá, devida à concepção de André Rebouças — mostram a importância dos estudos em torno da história da técnica no Brasil. Nas realizações de Rebouças, resulta, muito mais, a inovação construtiva, diante da peculiaridade dos problemas enfrentados. Porém, quando se agitavam os ânimos com o ineditismo das formas caprichosas, o que víamos eram a fantasia de Victor Dubugras (1868-1933) se manifestando em várias obras, inclusive na *sui generis* Estação de Mayrink, na Sorocabana, Estado de S. Paulo, onde o arquiteto se serviu dos trilhos de estrada de ferro para consolidar a estrutura do edifício. Em trabalho anterior, observamos alguns aspectos inéditos na obra do antigo mestre da Escola Politécnica de São Paulo.

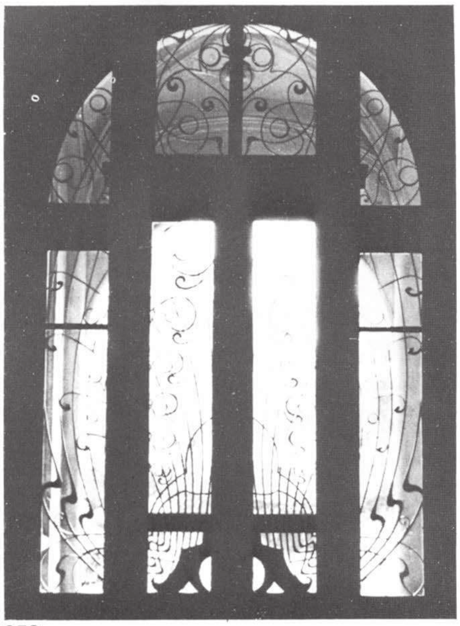
37. Santos, Paulo F. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí, RJ, Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977, p. 76.

38. apud Alvernhe, Andrée & Brunsvick, Yven. *A Paris*. Paris, Didier, 1969, p. 72

39. Santos, Paulo F. op. cit., p. 76

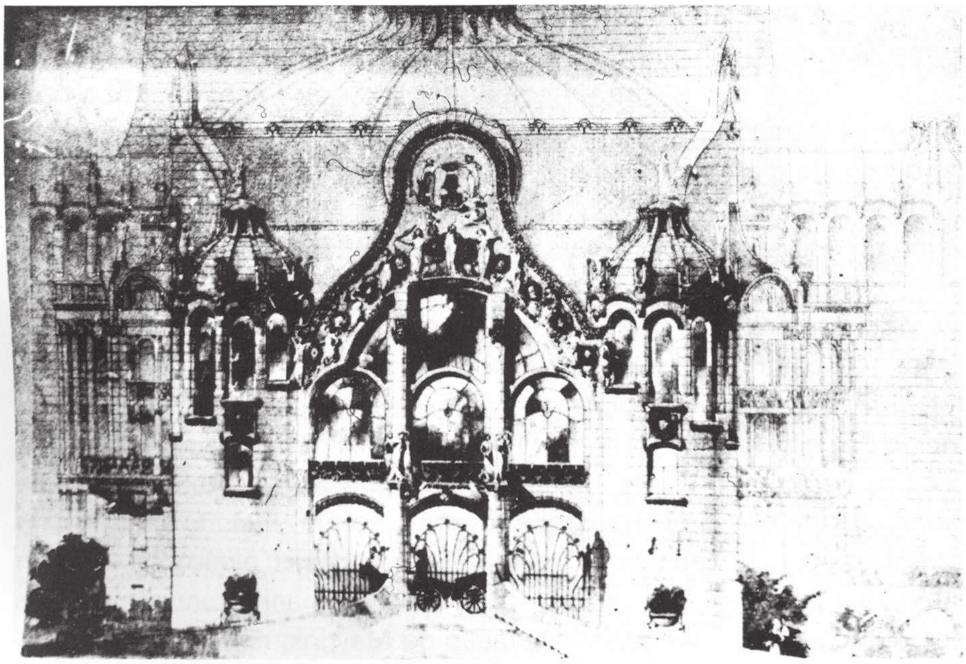


677



678

679



680

677 Victor Dubugras – Vila Uchôa (demolida), c. 1902. Trabalho onde se notava a relação do *Art-Nouveau* com o neogótico e sua tendência à verticalidade.

678 Victor Dubugras – Vila Uchôa (demolida), porta principal.

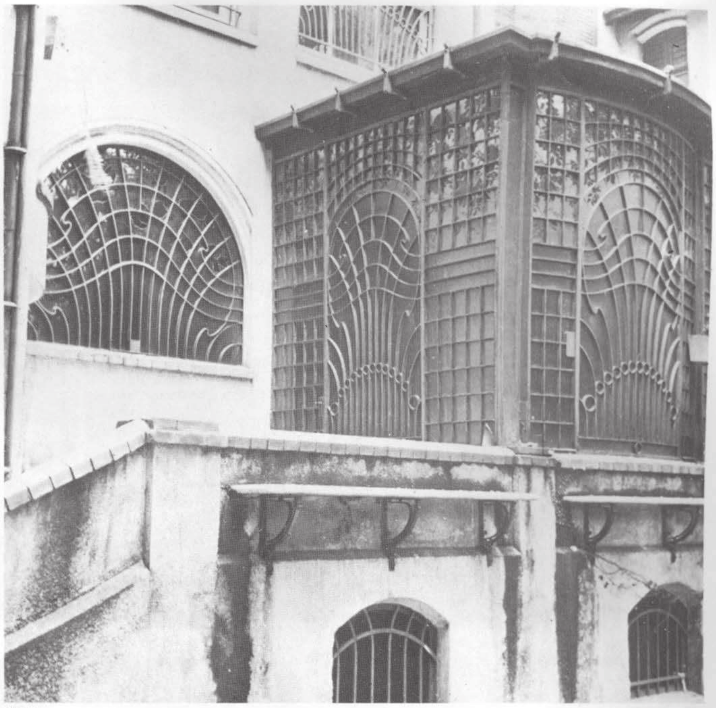
679 Victor Dubugras – Vila Uchôa (demolida), pormenor da entrada. Sobre Dubugras: "Embora nascido na França, ele passou toda sua vida na América do Sul e sua formação, ainda que européia, não foi direta, mas transmitida de segunda mão por intermédio de arquitetos emigrados como o italiano Tamburini . . ."*

*Nota: Bruand, Yves. *L'architecture contemporaine au Brésil*. Lille, Université de Lille, 1973. tomo I, p. 139-40.

680 Victor Dubugras – Projeto para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1904.

681a, b, c Victor Dubugras – detalhes da residência de Horácio Sabino (demolida), 1902-10, situada na esquina da av. Paulista com rua Augusta, São Paulo.

681a



681b

681c

682 Victor Dubugras – residência do Sr. Mário Rodrigues (demolida), 1903, rua Sabará, São Paulo.

683 Victor Dubugras – antiga propriedade de João Dente, próxima à rua Augusta, São Paulo.

682

683

Dubugras, em seus projetos, evolveu do *neo-românico* ao *neogótico* até o estilo *art-nouveau* e o *neocolonial*. Em alguns exemplares ele atingiria uma simplificação retilínea que beirava ou correspondia ao estilo *art-deco*, dos anos 20-30. Lamentavelmente, a maioria de suas obras foi demolida. Alguns projetos significativos, como o do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nem sequer chegaram à construção. Mas, assim mesmo, conseguimos reunir alguns documentos, ou assinalar fontes esclarecedoras de um processo que se inicia com os 'neos', pas-

sa pelo estilo *art-nouveau*, atinge, num movimento de retorno aparente — uma trajetória em espiral — o 'neocolonial', e chega até o projeto de um 'arranha-céu'.[40] Já no caso do arquiteto Carlos Ekman, a diversidade do seu trabalho vai desde o estilo *art-nouveau* até o 'ecletismo'. Deixou, porém, na Vila Penteado, em São Paulo, um dos melhores testemunhos do *Art-Nouveau* no Brasil.

40. Neves, José Maria da Silva. Victor Dubrugas. *Boletim do Instituto de Engenharia de São Paulo*, maio 1933.

Além do 'neocolonial', que Victor Dubugras chamava de 'tradicional brasileiro', com seu retorno às origens íbero-americanas, aparece também uma outra reação diante do *Art-Nouveau*. Era a 'arte rústica', conforme as apreciações de Veiga Miranda: "Mas a precipitação com que o quisemos, o atabalhoado que pusemos na sua criação, foi dar a esse escolho em que naufragamos — o *Modern Style* . . . É evidente que a arte rústica não ficará nos delineamentos primitivos dos amadores aldeãos.

O artista, que tiver apanhado a sua forma geral, a ornamentará à sua fantasia. Será bela e lógica, sumptuosa e simples, bastando, porém, ser sólida e agradável . . . Já houve no Brasil um começo de guerra ao *Art-Nouveau*".

Arquitetos e estudiosos como Lúcio Costa, quando se detiveram no estudo da arte colonial luso-brasileira, superaram as preocupações pelos adornos 'característicos' do neocolonial e entraram no mérito dos programas e partidos, em relação à sociedade, à história e à emancipação cultural. Examinaram os aspectos construtivos, a disposição espacial, a qualidade da edificação, as cores, bem como suas relações com um local, um tempo, um modo de habitar historicamente estabelecido. Fatores mais duradouros, compatíveis com a busca da modernidade, nos anos 20/30, foram examinados com acuidade crescente em Diamantina, Sabará, Ouro Preto, Congonhas do Campo, Salvador, Recife e mesmo São Paulo, inclusive por Lúcio Costa.[41]

41. Miranda, Veiga. Arte rústica. *Iris*, São Paulo, Tipografia Andrade & Mello, v. 1, p. 187-92, 1905.

Ao considerarmos o *Modern Style* como um aspecto marcante dentro do *movimento modernista*, levamos em conta, além do seu sentido atual, as constantes divergências com o *oficialismo*. Um exame acurado mostra, entretanto, a intervenção da arte moderna dentro das academias. O exemplo das pancadarias, entre 'positivistas' e 'modernos', na Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, logo após a Proclamação da República, é sugestivo.[42] Repertórios de redundâncias, regras, normas, modos e maneiras preestabelecidos, conduziam a Academia ao imobilismo. Enquanto a Escola, na visão *positivista*, queria se abrir a todos — não somente aos 'protegidos do imperador' —, os *modernos* (entre eles Visconti) se preocupavam com os problemas metodológicos. Perante o igualitarismo dos primeiros se opunham as diversificações qualitativas dos segundos. O fenômeno se fará sentir, inúmeras vezes, de forma semelhante, na história do ensino artístico no Brasil.

42. Motta, Flávio. Visconti e o início do século XX. In: Pontual, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

Mais tarde, Ruy Barbosa tratará do ensino do desenho industrial em seu famigerado "Parecer e projeto" sobre a Reforma do Ensino no Primário de 1882:

"' . . .Se esse ensino logra esta influência, é principalmente graças ao cultivo racional, metódico, ramificado em numerosas instituições, do desenho industrial . . . Trata-se de um estabelecimento superior de arte aplicada que nada tem com as *academias*".[43]

Conterrâneo e contemporâneo de Ruy Barbosa, Manoel Raymundo Querino lecionou, em Salvador, desenho industrial.[44]

43. Barbosa, Ruy. *Parecer e projeto. Reforma do ensino primário de 1882.* Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1883, p. 156-61.

44. Querino, Manoel Raymundo. *As artes na Bahia.* 2. ed. Bahia, Diário da Bahia, 1913.

684 Hanson, Duane. Turistas, 1970. In: Kultermann, Udo. *Hyperréalisme.* Paris, Ed. du Chêne, 1972.

No *fin de siècle,* em oposição à atmosfera solene, sombria ou sentimentalóide dos salões de belas-artes e das academias, notamos o desejo de aproximar a arte e seus sonhos do cotidiano, num contato mais direto com as coisas do mundo; isso dentro de uma visão renovada de domínio dos meios. Os cartazes de Toulouse Lautrec (1864-1901), em Paris, feitos pelo processo litográfico, assim como as ilustrações jornalísticas de Honoré Daumier (1808-79), evidenciaram tendências formais para o *Art-Nouveau* e para o Expressionismo, beirando o 'caricato', o cômico e o dramático.

"Ah, conheço-o; é o Esteves sem metafísica"
(Fernando Pessoa)

Esse ingresso no mundo da propaganda, alardeando a arte pela 'reprodutividade técnica', essa situação da arte diante das injunções do coletivismo, essa convivência com os transeuntes e espectadores — esses envolvimentos com o industrialismo —, contribuíram, no decorrer dos tempos, para intercalar parte da atividade artística das escolas e academias nas organizações publicitárias, e vice-versa.

Surgiram novas condições de mercado e de trabalho. Forjaram-se os tipos. Fixaram-se os modelos. Em certos instantes, o intervalo entre o academismo e a publicidade se reduz. Vem à tona, para a área das exposições ou mesmo pelas ruas, estradas e outros caminhos, a experiência dos 'arte-finalistas'. Não raro, o empresariado e o oficialismo banalizam situações, cores, linhas, letras, imagens, mercadorias. Instituem-se determinados universos de interesses econômicos e políticos. Do naturalismo do século passado, ao hiperrealismo, notadamente nos Estados Unidos, dos anos 60/70 (1971, na Bienal de Paris), subsiste uma tendência a congelar figuras e situações, aparência e existência.[45] Indica-se à classe média o caminho para o *freezer*. As pessoas, na desolada solidão das metrópoles, ainda procuram entrever uma fenda qualquer para atingir a poesia e a crítica, animadas também pela visão inimitável do passado. Porém, esse mesmo passado, por seu sentido artístico-histórico-social, ainda nos proporciona interpretações surpreendentes. Devido aos compromissos firmados com a necessidade de sobrevivência, os problemas de quantidade afloram. Graças, porém, aos ditames da existência, repontam as qualidades novas que estão na vida de sempre.

45. Kultermann, Udo. *Hyperréalisme.* Paris, Société Nlle Ed. du Chêne, 1972.

CRÉDITOS

1 A ARTE NO PERÍODO PRÉ-COLONIAL

FOTÓGRAFOS
André Prous - 7, 8, 9, 10, 16.
Célio Apolinário - 15.
Gerson Zanini - 1, 2, 12, 13, 28, 29, 30, 31, 35.
Jesco W. von Puttkamer - 17, 18.
Júlio Abe Wakahare - 25.
Pedro Oswaldo Cruz - 5, 23, 26, 27, 32, 33.
Sérgio Junqueira - 6.
Ulpiano Bezerra de Meneses - 14, 31.

DESENHISTAS
Luís A. V. Keating Valandro - 19, 20.
C. F. Hartt - 24.

CARTÓGRAFO
Névio João Bello - p. 20.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS
Abril Press - 15.
Funarte - 5, 23, 26, 27, 32, 33.
Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia - 17, 18.
Museu Universitário da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis - 11, 34.

2 ARTE ÍNDIA

FOTÓGRAFOS
Guido Boggiani - 70.
Maureen Bisilliat - 58, 59, 60, 61, 62, 82, 100, 101.
Pedro Lobo - 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99.
Pedro Oswaldo Cruz - 38, 49, 50, 85.

CARTÓGRAFO
Névio João Bello - p. 48.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS
Darcy Ribeiro - 70.
Funarte - 38, 49, 50, 85.
Museu Nacional de Etnologia, Munique - 51.
SPHAN / Fundação Nacional pró-Memória - 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 99.

3 - DO SÉC. XVI AO INÍCIO DO SÉC. XIX: MANEIRISMO, BARROCO E ROCOCÓ

FOTÓGRAFOS
Benedito Lima de Toledo - 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163a, 163b, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 179a, 179b, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 256, 257, 258, 259, 262, 263, 264, 265, 266, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288a, 289a, 293, 294, 295, 297, 300, 322, 323, 324, 325, 326, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338,

339, 341, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 434, 437, 438, 439, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 475, 476, 477, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 503, 504.

Câmara Três: 374

Erich Hess: 290, 291, 292

Foco - 470

Francisco Veloso - 510

Januário Garcia - 188b, 253

Jorge Butsuen - 254

Lew Parrella - 461a

Militão Azevedo - 202, 442

Pedro Lobo - 255, 301, 302, 303, 479

Rômulo Fialdini - 420, 421, 505a, 505b, 506, 507, 508

Rodrigues Neto - 511

R. Morgado - 298, 299

Vozylios - 499, 500, 501, 502

DESENHISTAS

Campelo Costa - 435, 436, 440

Diogenes Rebouças - 123

José Liberal de Castro - 121, 122, 453

Luíz Alberto Passaglia - 304, 304a, 304b, 305, 306, 306a, 307, 308, 308a 309, 310, 310a, 310b, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321,

Paulo F. Santos - 288b, 289b, 296, 327, 328, 329, 330, 478

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

Abril Cultural e Industrial / Fundação Padre Anchieta - 188a, 228, 254, 337, 461a, 205

Benedito Lima de Toledo - todas as fotos de sua autoria.

Biblioteca da Academia Bildendenkünste, Viena - 151

Fename - 470

Fundação do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - 248

Instituto João Moreira Salles - 247, 433

SPHAN - 177, 199, 298, 299, 460, 482, 490, 491a, 491b, 499, 500, 501, 502,

Cota, Territorial S.A. executou a medição dos profetas do adro de Congonhas do Campo utilizando procedimento de topografia de precisão para determinar as dimensões.

4 O SÉCULO XVII E O BRASIL HOLANDÊS

FOTÓGRAFO

Romulo Fialdini - 530

ARQUIVO FOTOGRÁFICO

Detroit Institute of Arts, Detroit - 528.

5 OS PINTORES DE NASSAU

FOTÓGRAFOS

Pedro Lobo - 539, 554, 555.
Rômulo Fialdini - 543, 553, 556, 557, 558, 562, 563.
Sérgio Natulevicius - 544.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

Abril Cultural e Industrial / Fundação Padre Anchieta - 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 559, 560, 561.
Abril Press - 541.
Museu do Louvre, Paris - 540.

6 SÉCULO XIX. TRANSIÇÃO E INÍCIO DO SÉCULO XX.

FOTÓGRAFOS

Benedito Lima de Toledo - 569.
Erich Hess - 573, 584, 621, 623, 627, 629, 630.
Foco - 567, 572, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 582.
Gilson Ribeiro - 568, 589.
Guilherme Gaensly - 682
Lew Parrella - 583a, 583b, 619a, 619b.
Malta - 620.
Marcel Gautherot - 576, 603, 606, 611, 612, 615, 616.
Pedro Lobo - 564, 571, 586, 587, 590, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 599, 600, 601, 604, 605, 607, 609, 610, 613, 614, 617.
Rômulo Fialdini - 622, 626, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637.
Sérgio Sade - 585a, 585b.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

Abril Cultural e Industrial / Fundação Padre Anchieta - 565, 566, 568, 570, 589, 591, 619a, 619b, 624, 625.
Abril Press - 585a, 585b.
Acervo Galeria de Arte - 588
FAU / USP - 628.
Fename - 567, 572, 574, 575, 577, 578, 579, 580, 581, 582.
Funarte - 603, 606, 611, 612, 615, 616.
Museu Paulista da USP - 608.
MNB-A - 598.
SPHAN / Fundação Nacional pró-Memória - 618.

7 ART-NOUVEAU, MODERNISMO, ECLETISMO E INDUSTRIALISMO

FOTÓGRAFOS

Flávio Motta - 639, 640, 641, 667, 678, 679, 680.
Gerson Zanini - 653, 656, 659, 660, 663, 675, 676.
Guilherme Gaensly - 674.
Marcel Gautherot - 671a, 671b.
Pedro Lobo - 642, 655.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

Abril Cultural e Industrial / Fundação Padre Anchieta - 652.
Eletropaulo S / A. - 674.
Flávio Motta - 639, 640, 641, 644, 645, 646, 647, 657a, 657b, 657c, 658, 662, 667, 678, 679, 680, 681, 682a, 682b, 682c, 683, 684.
Módulo - 654.
Museu Horta, Bruxelas - 638.
SPHAN / Fundação Nacional pró-Memória - 667, 668, 669, 670.

Projeto gráfico	Silvia Steinberg
Diagramação	Maria Beatriz Afflalo Brandão e Silvia Steinberg
Produção gráfica	Delfim Fujiwara
Padronização de texto	Afonso Henriques Neto
Padronização de notas e bibliografia	Suzana Martins
Revisão de texto	Afonso Henriques Neto e José Carlos Campanha
Arte-final	Guilherme Sarmento
Equipe de apoio técnico	Lula Rodrigues, Sergio Garcia e Walter Carvalho

490

Composição e fotolito	Caminho Editorial S.A.
Impressão	Unibanco Editora, Publicidade e Gráfica Ltda.
Encadernação	Círculo do Livro S.A.

Papel couché Suzano Feffer - BS102
Tiragem de 10.000 exemplares
São Paulo 1983